KAPLAN

VERSUCH EINER PSYCHOLOGIE DER KUNST

MERLIN VERLAG · BADEN-BADEN

Meinem lieben Freunde
Philipp zum 21. Geburtstage.
Leonard

LEO KAPLAN

VERSUCH EINER PSYCHOLOGIE DER KUNST

LEO KAPLAN

VERSUCH EINER PSYCHOLOGIE DER KUNST

*



1930

MERLIN-VERLAG / BADEN-BADEN

Druck von Mänicke & Jahn A.-G. / Rudolstadt

Vorwort

Die vorliegende Arbeit war ursprünglich gedacht als Kapitel über das Drama innerhalb eines religionspsychologischen Themas (es handelt sich um ein Werk, betitelt „Die göttliche Allmacht“, erschien Ende 1927 im Merlin-Verlag, Baden-Baden). Das kultische Drama, aus dem das Drama schlechthin herausgewachsen ist, entpuppt sich als magische Handlung, als Bestandteil des Fruchtbarkeitszaubers. Aber das dramatische Problem (und seine Spaltung in die Probleme des Tragischen und Komischen) zeigt soviel Eigentümliches, was über den Rahmen des Religiösen herausragt, daß es geboten erschien, dieses Kapitel einer gesonderten Behandlung zu unterziehen. Die Untersuchung über das Wesen des Dramas bildet nun Teil II der vorliegenden Arbeit.

Es wurde mir aber bald klar, daß dieser Untersuchung einige allgemeine Betrachtungen über Kunst und ihre Funktion voranzustellen wäre. Die ursprünglich als kurze Einleitung gedachte Betrachtung ist allmählich zu einer Reihe von Essays angewachsen. So ist Teil I entstanden.

Der Grundgedanke, der sich im Teil I auswirkt, ist der: Der lebendige Organismus ist von zwei kontradiktorischen Tendenzen beherrscht: die eine, die Beharrungstendenz, zwingt ihn seine Kräfte zu konservieren, das bestehende Gleichgewicht zu erhalten, sich vor den Angriffen der Außenwelt möglichst zu schützen, sich von ihr abzuschließen (Introversion); er steht aber auch unter der Gewalt einer energetischen Entladungstendenz, die ihn immer aus sich herausführt (Extraversion). Ursprünglich ist aber der Bewegungsimpuls (der „primäre Bewegungsimpuls“) ziel- und objektlos. Die Sprünge der jungen Tiere wollen nichts anderes erreichen, als die Freude, die in ihnen selbst enthalten ist. Aber die ursprünglich zwar ziellosen Bewegungen bringen das lebendige Wesen in Berührung mit den Objekten, und lernen es sie begehren bzw. verabscheuen. Aus der Berührung mit der Welt der Objekte entsteht Wahrnehmung und Vorstellung, kurz die Welt der Vision. Und im weiteren Verlauf die Sprache als stellvertretend für die Vision. Wir können somit drei seelische Schichten unterscheiden: des ziel- und objektlosen Affektes (des primären Bewegungsimpulses), der Vision, des Wortes. Der objektlose Affekt, d. h. das Dynamische des Affektes kommt als Kunst hauptsächlich im tonischen Tanz und in der Musik zum Ausdruck, aber auch in der formalen Seite der Zeichnung (die Form als erstarrte Bewegung). Das entspricht dem, was Nietzsche das Dionysische nennt. Dagegen kommt das ziel- und objektgerichtete Begehren in den visionären Formen der Kunst zum Ausdruck (das Apollinische). Zu diesen gehört in erster

Linie der aktorische (mimisch pantomimische) Tanz, der sich zur dramatischen Handlung entfaltet.

Der primäre Bewegungsimpuls tritt in Erscheinung als Rhythmus, sichtbar als Tanz (bzw. auch als Arbeit), hörbar als Musik. Der Rhythmus ist keine bloße Anhäufung von Takten, er ist eine (wohlgegliederte) Zeit-Gestalt, analog der Figur als räumlicher Gestalt. Die Ausfüllung der leeren Zeit mit lebendiger Gestalt ergibt die Melodie. In der Musik kommt eine gewisse dynamische Gesetzmäßigkeit, der das ganze seelische Geschehen unterworfen ist, zur Geltung. Die bloße Wiederholung desselben Tones oder Taktschlages erzeugt Monotonie, ist kein musikalisches Erlebnis mehr. Denn jede Sensation, die unverändert andauert, hört auf aktuell zu sein, verschmilzt bald mit dem Nichts. Die Notwendigkeit, die Sensation zu variieren, führt nun dazu, die Taktfolge mit auf- und absteigender Tonfolge zu erfüllen. So gebiert der Rhythmus aus sich heraus die Melodie.

Der zweite Teil der Arbeit ist der visionären Kunst, dem Drama gewidmet. Zugrunde liegt hier die „dramatische Spaltung", d. h. das Auftreten desselben Ich unter verschiedenen Masken, oder, was dasselbe sagen will, die Spaltung des Ich in viele Iche. Trieb und Triebhemmung, das „sündige" Verlangen und der ethische Widerstand dagegen, zerspalten gleichsam das Ich und bringen so den dialogischen Charakter in die visionäre Kunst hinein. Die Leiden, die aus dem seelischen Zwiespalt fließen, drücken dem Drama den Stempel des Tragischen auf. Aber ebenso kann das Drama den komischen Charakter annehmen, wenn man sich über die Widersprüche hinwegsetzt. Der tragische Held kommt irgendwie mit sich selbst in Widerspruch, und geht daran zugrunde. Der komische Held dagegen dient ruhig zu gleicher Zeit Gott und dem Teufel. Ethnologisch bedeutet der Untergang des tragischen Helden den Opfertod, der im Dienste des Fruchtbarkeitszaubers steht. Denn nach primitiver Auffassung ist der Tod (magisch) die Voraussetzung des Lebens, wie der Untergang der Sonne (d. h. der Tod des Sonnengottes) die Voraussetzung für ihren künftigen Aufstieg (Wiedergeburt des Sonnengottes) ist. Aber auch das komische Schauspiel hat ursprünglich eine magisch-kultische Bedeutung, da dem Lachen eine abwehr-magische Kraft beigemessen wird.

Die Probleme der Kunstpsychologie hängen mit anderen Lebensproblemen eng zusammen und lassen sich nicht immer in Isoliertheit betrachten. Es sind darum in unserer Arbeit manche Fragen berührt, die nicht ausschließlich ins Gebiet der Kunst gehören. –

Die Arbeit war im Frühjahr 1927 bereits abgeschlossen.

Zürich, im Mai 1930.

Inhaltsverzeichnis

Erster Teil

Die Kunst als Ausdruck

1. Kunst und Leben 3

Für frühere Zeiten ist der Gegensatz von Kunst und Leben noch nicht vorhanden: Kunst ist aus etwas entstanden, das noch nicht Kunst war.

2. Kunst, Spiel und Arbeit 4

Der Unterschied zwischen Nützlichem und Lustvollem ist auf primitiver Stufe noch nicht vorhanden. In der Urzeit der menschlichen Tätigkeit bildet Kunst, Spiel und Arbeit eine unteilbare Einheit.

3. Der homo oeconomicus und der homo non oeconomicus und ihre Beziehung zur Kunst 6

Die Liebe zu sich selbst (Narzißmus) verwandelt sich in Sucht nach ökonomischen Gütern. Für den homo oeconomicus ist die Arbeit nicht mehr Selbstzweck, er verschiebt die Lustbetonung von der Arbeit selbst auf das Arbeitsprodukt. Erst jetzt zerfällt die Arbeit in „nützliche" (ökonomischen Zwecken dienende) und „lustvolle" (spielerische). Die „spielerischen" Impulse des homo non oeconomicus: seine Tätigkeit trägt die Befriedigung in sich selbst. Die ökonomischen Güter sind dazu bestimmt, einmal verbraucht zu werden, der homo oeconomicus ist darum bestrebt, die Güter in exklusiven Besitz zu nehmen. Dagegen sind die Produkte des Denkens und des künstlerischen Schauens im Prozesse des Genusses nie verbraucht: darum liegt es nie im Wesen des Denkers und Künstlers exklusiv zu sein.

4. Kunst und Ausdruck 9

Audruckskunst und Darstellungskunst (Worringer). Abbilder der Dinge und innere Prozesse. Da es kein „objektives" Sehen gibt, so ist die Darstellung immer zugleich Ausdruckskunst.

5. Kunst und intuitive Erkenntnis 13

Croces Unterscheidung von intuitiver (anschauender) und logischer (begrifflicher) Erkenntnis. Die Kunst ist nach Croce intuitive Erkenntnis. Diese Behauptung erfaßt zunächst nicht das Wesen der Kunst der Primitiven, die in erster Linie nicht ein Schauen, sondern ein Tun, magisches Tun ist. Außerdem fußt auch die wissenschaftliche Erkenntnis auf Erfahrung, also auf Intuition. Die Kunst übermittelt uns nicht äußere Daten, sondern die Seelenverfassung des Künstlers. Ein Bauernlied zur Illustration. Die Kunst stellt Ersehntes als bereits realisiert dar, darum ihr anschaulicher Charakter. Der Stimmungsgehalt der Dichtung im Unterschied von bloß philosophischer Sentenz.

6. Dichtung und Wahrheit 17

Zwei Arten der Erkenntnis: sachgemäße (die sich durch Forderungen der Objekte leiten läßt) und die chimärische (die Stimmung ist, Ergötzung verschafft, gar nicht Wahrheit anstrebt). — Die natu-

r a l i s t i s c h e Kunst und die „projektive Einfühlung“: die natürlichen vorgefundenen Objekte werden zu Trägern (Symbolen) menschlicher Stimmung. Ebenso bringt die realistische Darstellung seelischer Situationen die Affekte des Dichters zur Entladung.

7. Denken und Phantasieren 20

Innervation und Impression. Erinnerungsspur, Reproduktionstendenz und Vorstellung. Das Denken als „Erwägen der möglichen Folgen“ besteht in der Aktualisierung der „Spuren“. Die Magie und das halluzinatorische Erleben. Das Phantasieren als Vorstufe des letzteren, es ist (im Unterschied vom Denken) an „Sachgemäßheit“ nicht gebunden.

8. Der Naturmythos 23

Der Naturmythos als Vermengung von Wahrheit und Dichtung. Der Primitive betrachtet die Natur nach menschlicher Analogie; der Naturmythos ist darum einerseits „vorwissenschaftliche“ Wissenschaft, anderseits aber Dichtung, Projektion der menschlichen Affekte auf den Kosmos. Der Unterschied zwischen Sehnsucht und Energie, Kunst und Wissenschaft, subjektiv und sachlich.

9. Die Sprache als Ausdruck 26

Die repräsentative Funktion der Sprache. Sprache zur selben Zeit Ausdruck affektiven Zustandes und Darstellung eines objektiven Tatbestandes, aber nur durch e i n charakteristisches Merkmal (nach dem Prinzip pars pro toto). Dieses wird auch öfters längs Assoziationslinien verschoben, was den ursprünglichen Zusammenhang verwirrt. Die verbale Kategorie scheint ursprünglicher zu sein als die substantivische Kategorie. Die Sprache als Organ der Gemeinschaft. Die der gemeinsamen Tätigkeit zugrunde liegenden Affekte machen sich im Laute Luft; diese repräsentieren dann die bestimmte Tätigkeit im Gemeinbewußtsein. Der animistische Charakter der sprachlichen Bildungen. Wie aus dem Verbalbegriff sich der Substanzbegriff entwickelt. Das begriffliche Denken und die Sprache. — — Das Doppelgesicht der Arbeit, als k o n k r e t e und a b s t r a k t e Arbeit. „Warenfetischismus“ und „Wortfetischismus“. — — Die Gleichsetzung von Denken und Sprache, Begriff und Wort. Die Verwörterung und was ihr (als Hemmung) im Wege steht. Die drei seelischen Schichten: des (ziel- und objektlosen) Affektes, der Vision, des Wortes. Das Wort und die gesellschaftlich „abgestempelte“ Wahrheit.

10. Musik als Ausdruck des primären Bewegungsimpulses 36

Der Affektton des sprachlichen Ausdrucks verblaßt im Laufe der späteren Entwicklung. Der zurückgedrängte Affekt macht sich als Musik geltend. Die ursprüngliche Einheit von Tanz, Musik und Vers. — — Alle sonstige Kunst ist Affektausdruck und Darstellung einer quasi objektiven Wirklichkeit zugleich; aber die Musik? — — Die absoluten Musiker sprechen der Musik nicht nur die Fähigkeit ab, Objektives darzustellen, sondern auch Gefühle zum Ausdruck zu bringen (Hanslick). Die dramatische Handlung als erfülltes Verlangen, das sich in der vorbereitenden oder begleitenden Musik nur ganz vage kundtut (Wagner). Aus dem unzweifelhaften Ausdruck einer seelischen Situation (wie z. B. das Weinen, bzw. Lachen) ist nicht immer der konkrete Inhalt dieser Situation mit Klarheit abzulesen, dazu gehört noch eine bestimmte Aussage. Nur die d y n a m i s c h e S e i t e des Gefühls kommt in der Musik zum Ausdruck, nicht der bestimmte G e f ü h l s i n h a l t, der B e w e g u n g s i m p u l s, nicht die Z i e l v o r s t e l l u n g. Die Arabeske als Ausdruck eines primären Bewegungsimpulses. Das Visionäre als weitere Entfaltung des Bewegungsimpulses. — — Dasselbe Verhältnis zwischen Musik und Text: der primäre Bewegungsimpuls der musikalischen Stimmung wächst zum visionären Erlebnis an; die Umkehrung dieser Relation beim Opernkomponisten. — — In der Musik toben sich Affekte aus, ohne aber das Objekt der Affekte mit zur Darstellung zu bringen (Abbildung des „blinden Willens“ nach Schopenhauer). Rausch und Traum; Dionysos und Apollon (Nietzsche).

11. Die zwei Tendenzen im Seelenleben und ihre Auswirkung in der Kunst 43

Beharrungs- und Entladungstendenz; Introversion und Extraversion. Die zwei Stufen der Introversion: auf der ersten Stufe greift der Mensch nicht mehr handelnd in das Getriebe der Welt ein, er phantasiert bloß; auf der zweiten Stufe gibt er die Objektwelt auch in der Phantasie auf und taucht im Nichts unter. Die visionäre Kunst entspricht der Introversion erster Stufe. Die Introversion zweiter Stufe wird in der Mystik erreicht. Die Musik als objektlos der Mystik nahe verwandt; anderseits als energetische Entladung bedeutet sie doch ein Heraustreten des Ich aus sich selbst. — — Einfühlung und Abstraktion (Worringer) und ihre Beziehung zur Introversion erster und zweiter Stufe. Linearer und malerischer Stil (Wölflin).

12. Die „Tastplastik“ 48

Berührungslust — Tastsucht — Tastplastik. Das Abtasten als Ausdruck des primären Bewegungsimpulses. In der Plastik Verschmelzung des dionysischen und des apollinischen Prinzips.

13. Der Tanz 49

Der Tanz — die rhythmische Bewegung der Gliedmaßen. Tanz und Arbeit. Poesie und Rhythmus der Arbeit (auf primitiver Stufe). Die ordnende Wirkung des Rhythmus (beim Zusammenarbeiten, wie beim Tanz). Der primäre Bewegungsimpuls führt zur rhythmischen Bewegung der Gliedmaßen, die sich im Verlauf der Zeit in Tanz und Arbeit spaltet. Der Tanz läuft dann der Arbeit parallel, bekommt eine magische Bedeutung. Der Regen bewirkende Zaubertanz (Mitote) der Cora-Indianer. Der Tanz als Verkörperung des dionysischen Prinzips (der Lebensfreude) ist ganz unmittelbar Leben spendend, also „Fruchtbarkeitszauber“. Koitus und Fruchtbarkeitszaubertanz. — — Die Rundtänze als Abbildung des Sonnenganges. Das Umtanzen des Feuers. — — Der Tanz im Trauerzeremonial als abwehrmagische Handlung gegen die dämonische Macht des Toten — — Der Schwerttanz als Gewitter- und Fruchtbarkeitszauber. — — Das Kunstwerk als Ausdruck einer bestimmten Individualität bekommt (in der Ausführung) ein persönliches Gepräge. — — Der bestimmte Rhythmus des Tanzes bringt auch einen bestimmten Komplex zum Ausdruck. Beispiele: Pavane, Courante. Tanz und Bewegungsrausch. — — Die enge Vereinigung von Tanz und Musik in der primitiven Kunst: der monotone Charakter der primitiven Musik, ihre Bevorzugung des Taktes vor der Melodie; der primäre Bewegungsimpuls wird im Tanze sichtbar, in der Musik hörbar. Die hörbare Markierung des Taktes und die primitive Instrumentalmusik. — — Die „tonischen“ und die „aktorischen“ Bewegungen. Tonischer Tanzstil — Musik — dionysisches Prinzip. Aktorischer Tanzstil — Pantomime — Drama. Das ursprüngliche Volksschauspiel — mimisch-pantomimischer Gebärdentanz. — — Die „gebundene“ Rede und der Rhythmus des Tanzes.

14. Musik und Rhythmus 68

Der Ursprung der Musik nach Darwin aus der geschlechtlichen Zuchtwahl. Kritische Einwendungen dagegen. Das wesentliche Merkmal der Musik im menschlichen Sinne ist ihre Unabhängigkeit von der absoluten Tonhöhe, die Transponierbarkeit (Carl Stumpf), was für den „Gesang“ der Vögel nicht zutrifft. Ursprünglich ist die Musik eigentlich mehr Muskelanspannung, das „Hörbare“ der Musik nur Nebenprodukt. Inwiefern die innere Spannung in gemeinsamer (Tanz-) Aktion sich äußert, muß sie rhythmisch gebunden sein; die Darstellung des Rhythmus für die agierende Gemeinschaft kann nur akutisch geschehen. — — Die Ableitung der Musik aus dem Sprachton. Aus der urprimitiven Ausdruckssprache gehen zwei Entwicklungslinien: die eine, in der Richtung zum begrifflichen Denken, ergibt Sprache; die andere, in der Richtung zur Affektentladung, ergibt Musik. Der Unterschied der Musik vom singenden Sprechen besteht im Gebrauch fester Tonstufen (Carl Stumpf). Die primitive Musik gebraucht kleine Intervalle, die schwankend sind, sie nähert sich dadurch der Modulation des Sprechens.

— — Die zwei Stilprinzipien der Musik: das deklamatorische und das melodische. — — Carl Stumpfs Ableitung der Musik aus dem Signalwesen; der schwache Punkt dieser Hypothese. — — Taktische und ataktische Musik. Die Ataktik des mittelalterlichen Chorals hervorgegangen aus den Anforderungen der logischen Betonung. Die Änderung des melodischen Charakters durch Änderung der taktischen Gliederung. — — Der Rhythmus als Zeit-Gestalt, zeitliche Form. Der Unterschied von bloß getrommelten Takten und solchen, die musikalisch ausgefüllt sind. — — Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Rhythmus. Jede dynamische Erscheinung erzeugt aus sich selbst Rhythmus. Der Pendel. Jede andauernde Situation erschöpft sich: die Notwendigkeit den Reiz sprungweise zu variieren. Die Tonfolge und ihre rhythmische Gliederung entspricht den obigen Anforderungen. — — Die rhythmische Bewegung wird „hörbar" als Melodie. Der zweiteilige Rhythmus als der „natürliche". Der dreiteilige Rhythmus auf den sechsteiligen (also vom geraden Typus) zurückgeführt (Fel. Auerbach). Der „schwache" Taktteil des zweiteiligen Rhythmus wird in zwei Teile gespalten, daraus entsteht der dreiteilige Rhythmus, bestehend aus *einem* „starken" und zwei „schwachen" Taktteilen. Die Arbeit im Wechseltakt und die komplizierten mehrteiligen Rhythmen. Die primitive Musik beachtet streng nur die rhythmische Gliederung, der motivische Aufbau geschieht oft nur ungefähr. — — Die „sekundäre" Bearbeitung in der Kunst, insbesondere in der Musik. Das *irrationale* Erlebnis wird durch die feststehende Tonleiter *rationalisiert* (d. h. also verfälscht), es liegt hier dieselbe Schwierigkeit vor, wie in der Mathematik, wenn man die Stetigkeit der Größen durch die Unstetigkeit der Zahlenreihe erschöpfen will. — — Die Bevorzugung der Oktave, Quinte und Quarte. Die Quintenparallelen. Ihre monotone Wirkung auf die Dauer. Der parallele Gang wird um ein oder mehrere Takte verschoben; so entsteht der polyphonische Stil. Die Methode der „Nachahmung und Wiederholung" (Imitation). Der symmetrische Aufbau. Die Forderung der Asymmetrie bei den Neuern. Der Traditionalismus der früheren Kultur und seine Überwindung durch den Kapitalismus. Die „Typisierung" der jetzigen (hochkapitalistischen) Phase und die Gefahr der Nivellierung. Die radikale Strömung in der Kunst als Protest dagegen. — — „Wiederholen" und Erinnern als Grundlage der Identität des Ich. Die Notwendigkeit neuer Kunstformen.

15. Harmonie und Melodie 96

Ein Tonagregat hat als Akkord nur *eine* Daseinsweise, dagegen als Tonfolge *mehrere* Daseinsweisen. Die „Gestalt" ist mehr als die bloße Summe der Elemente. Die harmonische Verwandtschaft in der Melodie. Konsonanz und Dissonanz. Helmholtz' Versuch die Dissonanz durch Schwebungen zu erklären. Ton und Klang. Zur Kritik. Wasser- und Luftwellen. Das Gesetz der Selbständigkeit des Rhythmus jeder einzelnen Bewegung bei Kombination verschiedener Bewegungen. Die Darstellung des Zusammenklanges durch Kombination von Zahlenreihen, die die Rhythmen der ihn konstituierenden Schwingungen repräsentieren. Die Schwingungsrhythmen durch imaginäre Trommler zur Ausführung gebracht gedacht. Der Quinten- (bzw. Quarten-) Zusammenklang erscheint dann (im Unterschied von der Oktave) *polyrhythmisch*; ebenso die große und kleine Terz, aber noch komplizierter. Unanschaulich die Polyrhythmik der großen und kleinen Sekunde. Je kleiner das Intervall, desto verwickelter die Polyrhythmik, was den Dissonanzcharakter des Intervalls bestimmt. — — Primitive Melodien aus Sekunden- bzw. Terzenschritten bestehend. Innerhalb solcher Weisen die Terz noch als Dissonanz aufzufassen. — Die pentatonische Musik. Ihre Harmonie. Die Pentatonik durch „Quintenverwandtschaft nach oben" und diejenige durch „Quintenverwandtschaft nach unten". Die sechsstufige Tonleiter. Die nicht symmetrische fünfstufige Leiter. Die Halbleiter der siebenstufigen Tonleiter. Die siebenstufige Ganzleiter läßt verschiedenartige harmonische Auffassung zu, worin ihre künstlerische Vorzüglichkeit besteht. — — Die Tonizität. Der Durdreiklang. Die heterorhythmische Natur der Zahlenreihen, die den Septimakkord repräsentieren. Die altgriechischen Leiter. Unser Moll und seine zwie-

spältige Art. Der Molldreiklang und die heterorhythmische Natur der ihn repräsentierenden Zahlenreihen. — — Die Phonizität als Gegensatz zur Tonizität deckt die wahre Natur des Moll auf. Die Vereinigung der Gegensätze von dur und moll in einer orientalischen Leiter. Die Polarität der psychischen Erlebnisse; ihre Beziehung zu dur und moll.

16. Rhythmus, Leben, Ich 122

Rhythmus — Verwandlung von Spannung in Bewegung. Das Ganze des Rhythmus ist zugleich in jedem seiner Teile gegeben. — — Die Bewegung als Unzerlegbar-Ganzes (läßt sich nicht aus einzelnen Aufenthaltsmomenten aufbauen). — — Das Leben ist in jedem Augenblick ganz da. — — Die Kontinuität des Ich keine bloß gedankliche, sondern eine tatsächliche.

17. Figur und Farbe 126

Der Melodie als Zeit-Gestalt entspricht räumlich die Figur — — die erstarrte Form des primären Bewegungsimpulses. Der Umriß hebt die Gestalt aus dem kosmischen Ganzen heraus. Das noch Formlose innerhalb der Gestalt selbst hebt die Farbe auf, die die Möglichkeit gibt, immer mehr Nuancen einzufangen. Nicht nur die abstrakte Form, sondern der bestimmte Inhalt ist es, was aus dem Werke des Künstlers zu uns spricht. Hodler. — — Das Erlebnis der Farbe gesondert von dem Formerlebnis. Kandinsky. Die symbolische (symptomatische) Bedeutung der Farben. Ein Farbentraum analysiert.

18. Das Gesetz der Inversion und seine Bedeutung für die Kunst . . 130

Das Bedingende und das Bedingte; die Umkehrung ihrer Beziehung (Inversion). Die direkte und die indirekte Bewegung als Inversion. Die Inversion auf seelischem Gebiet: die Umkehrung der kausalen Beziehung, die Umkehrung der assoziativen Verknüpfung. Kind und Mutter, Affektausdruck und Affekteindruck als Inversion. Die Inversion in der Magie: der Wunschausdruck des Zauberers wirkt auf die Umgebung als beeinflussender Eindruck. Ebenso in der Kunst: der Kunstgenuß steht in inverser Beziehung zum Affektausdruck des Künstlers.

Zweiter Teil

Das Drama

1. Das kultische Drama 137

Aus dem Rhythmus der tonischen Bewegung entfaltet sich die Musik, aus der mimischen Gebärde entsteht das Drama. Die magisch-kultische Handlung. Eine vedische Trilogie zur Illustration. Seher und Schauspieler. Die Verdrängung der Magie.

2. Die dramatische Spaltung 140

Traumanalysen zur Illustration der dramatischen Spaltung. Das Ich unter verschiedenen Masken. Ramuz' „Geschichte vom Soldaten".

3. Die dramatische Spaltung und das Ich-Problem 151

Das Zweifeln an der Realität des Ich. „Der närrische Batlen" von J. L. Perez. Das Problem der Einheit des Ich bei der Vielheit der Triebe. Das Problem der Vervielfachung des Ich. Der kontradiktorische Charakter des Ich. Das Problem der Selbsterkenntnis.

4. Der Mensch und sein Schatten 164

Analyse des „Nachtstückes" von Hans Reinhart: „Der Schatten".

5. Der Mensch und sein Bildnis 176

Analyse des Romans von Oscar Wilde: „Das Bildnis des Dorian Gray".

6. Das weite Land 189

Analyse eines Dramas Schnitzlers.

7. Die illusorische Auffassung der Wirklichkeit und die dramatische Spaltung 198

Das allmächtige, sich selbst betrügende Ich im Traume und im Drama. „Der Traum ein Leben" und „Das Leben ein Traum". Der individuelle und der universelle Âtman. Der Weltschöpfer als Zauberer, der in Teilstoffe zerfällt. Die Welt als dramatische Spaltung des Gottes. Mâyâ und aksharam (das Unvergängliche). Die ethischen Konsequenzen.

8. Das Problem des Tragischen 202

Der sterbende und allmorgentlich wiederauferstehende Sonnengott. Das tragische Geschick und der Fruchtbarkeitszauber. Das Morden der Alten. Die letzte Garbe. Osiris. Die Erschöpfung der Natur — das kosmische Übel — das Übel im ethischen Sinne. Der stellvertretende Tod (zur Abwehr des Übels) und das Christentum. Der seelische Zwiespalt des gegen Gott Revoltierenden. — — Die Ödipussage. Der Kampf mit dem Riesen-Ungeheuer und die Befreiung der gefangenen Prinzessin. Der wahre Sinn des delphischen Orakels: Der alte und impotent gewordene Vater muß getötet, seine priesterlichen Pflichten vom Sohne übernommen werden. Die Modifizierung des ursprünglichen Sinnes der Ödipussage durch ethische Reflexion. — — Die Orestie. Der Gegensatz der mutterrechtlichen und der vaterrechtlichen Gesellschaftsordnung. Die Verschiebung der magischen Forderung der Tötung von d e m Alten auf d i e Alte. Agamemnon und der polygamische Zug. Die Zwiespältigkeit des antiken Helden und sein tragischer Untergang. — — Die Sterne als zerstückelte Sonne aufgefaßt. Die Zerstückelung des Frühlingsdämons. Agamemnon und die Opferung der Kinder. — — Lust, Schuldbewußtsein und tragische Verwicklung. Die heilbringende Wirkung der Tugend und die unheilbringende Wirkung der Untugend nach buddhistischer und kabbalistischer Auffassung. Die heilbringende Wirksamkeit des Gerechten (Zaddik). Der polare Charakter des tragischen Helden: er ist Repräsentant des Bösen in uns, das untergehen muß, und zugleich der Heilbringer. Carrus navalis und die älteste Form szenischer Darstellung.

9. Das Problem des Komischen 223

Der alte komische Schauspieler als Vegetationsdämon. Die Bauerntracht des komischen Schauspielers. Der spitze Hut des Dümmlings Phallussymbol. — — Die Komik — Durchbruch des Lebensdranges gegen die hemmenden Kräfte. Ein vedisches „Spottlied" als Regenzauber. Der intellektuelle Konflikt und das Lachen. Die Relativität des Komischen. Der Spaßmacher setzt sich über die Konflikte hinweg. — — Die heilbringende Bedeutung des Lachens. Das Lachen als Reaktionsäußerung des ungehemmten oder triumphierenden Lebens. — — Die komische Parodierung der tragischen Motive. Die Polarität von tragisch und komisch. Die Narrenfeste. — — Die Komik als Mittel der Herabsetzung unliebsamer Personen (Satire).

10. Die Rebellion gegen Gott als tragisches Motiv 233

Narzißmus und Allmacht. Der Zwiespalt im Narzißmus. Gott als die objektivierte Allmacht. Gott-Vater. Der infantile Trotz und die Rebellion gegen Gott. — — Die Widersacher Gottes: Prometheus, Loki, Luzifer, Doktor Faust, Der ewige Jude, Der Fliegende Holländer.

11. Kasperle und Faust 245

Die Puppenspiele von Dr. Faust. Kasperle parodiert Faust, er ist der „seelenlose" Faust, der vom tragischen Konflikt nicht berührt wird.

Erster Teil

Kunst als Ausdruck

1. Kunst und Leben

Es ist sehr schwierig über die Genesis der Kunst zu sprechen, und noch schwieriger eine Definition ihres Wesens zu geben. Ebenso schwierig ist es z. B., den Gegenstand des religiösen Erlebnisses so abzugrenzen, um es nicht mit etwas Profanem zu verwechseln. „Es würde sehr schwer sein", meint Max Müller, „unser Wort für Religion in das Griechische oder Sanskrit zu übersetzen; ja selbst im Lateinischen deckt religio durchaus nicht alles, was wir unter Religion verstehen"[1]). „Im Chinesischen z. B. gibt es . . . kein Wort, welches unserem Religion genau entspräche. Die Lehre des Konfucius wird speziell durch Chiâo, die Lehre oder Unterweisung, doctrina bezeichnet, der Buddhismus gewöhnlich durch Fâ, das Gesetz." „Im Arabischen . . . findet sich . . . kein Wort, das eigentlich mit unserem Worte Religion gleichgesetzt werden könnte. Dîn enthält . . . Gehorsam und Unterwerfung unter das Gesetz . . ."[2]). Ebenso wird im allgemeinen von den primitiven Völkern behauptet: „. . . es sei nicht möglich, von einer Religion der Naturvölker zu sprechen, nicht etwa als besäßen die Wildlinge sie nicht, aber deshalb, weil jenen noch nicht der Gegensatz oder eine Trennung von Religion und Philosophie eigen ist"[3]).

Der primitive Mensch ist weniger differenziert als wir, und darum sind gegensätzliche Kategorien einer späteren Epoche nicht im Bewußtsein früherer Zeiten wieder aufzufinden. Das, was uns verschieden und einander ausschließend erscheint, bildet noch im Bewußtsein andersgearteter Menschen und Zeiten eine einfache Einheit.

Für uns ist Kunst ein Gegensatz zum gewöhnlichen Leben. Nicht so z. B. in Ostasien. „Wer im alten Ostasien über das Verhältnis von Kunst und Leben geredet hätte, wäre schwerlich verstanden worden. Denn man empfand dort Kunst und Leben gar nicht als zwei besondere Dinge. Die alten Japaner besaßen nicht einmal ein eigenes Wort für Kunst; ihnen erschien die künstlerische Form für die menschlichen Dinge so wesentlich und notwendig, die Kunst war in ihrem Leben etwas so Natürliches, Allgegenwärtiges, Selbstverständliches, daß sie nicht auf den Gedanken kamen, sie in einem besonderen Begriff zu isolieren und dem Leben gegenüberzustellen. Für den Europäer dagegen ist die Kunst längst zu etwas ganz besonderem geworden, das neben oder über, jedenfalls außerhalb des gewöhnlichen Lebens steht." „Kunst und Leben bildeten bei (den al-

[1]) Max Müller. Vorlesung üb. d. Urspr. u. Entwickl. d. Religion. Straßburg 1880, p. 9.
[2]) M. Müller. Natürl. Religion, p. 89 u. 90.
[3]) Leo Frobenius. Die Weltanschauung d. Naturvölker. Weimar 1898, p. 392.

1*

ten Ostasiaten) eine Einheit. Man kann fast sagen, daß es im fernen Osten kein Gerät irgendwelcher Art gab, das nicht zugleich ein Kunstwerk war, und umgekehrt auch kein Kunstwerk, das nicht zugleich eine praktische Funktion und Bedeutung hatte und dadurch innig mit dem Leben verwachsen war"[1]).

Der Gegensatz: Kunst und Leben, hat keine Bedeutung für frühere Zeiten. Kunst ist aus etwas entstanden, das noch nicht als Kunst erlebt ward. Der embrionale Zustand der Kunst unterscheidet sich noch nicht scharf von anderen Lebensäußerungen. Es ist darum zu erwarten, daß die Genesis der Kunst dort zu suchen ist, wo auch die Genesis der Religion und auch vielleicht der industriellen Technik liegt.

2. Kunst, Spiel und Arbeit

Diejenigen, die eine Kluft zwischen Leben und Kunst erblicken, sind auch geneigt, die Kunst als Spiel, zum bloßen Vergnügen getrieben, aufzufassen, im Unterschied von der Arbeit, die dem Ernst des Lebens dienen will. Summarisch läßt sich diese Theorie so formulieren: Diejenigen höheren Tiere, welche dank einer besseren Ernährung Überschuß an Nervenkraft aufspeichern, haben das Bedürfnis, diesen Überschuß zu entladen: sie spielen. Das Spiel verbraucht das überflüssige Kapital an Kraft, darum bereitet es Vergnügen. Die Kunst als Spiel ist „eine Gymnastik des Nervensystems, eine Gymnastik des Geistes". Aufgabe der Kunst ist es, „den im täglichen Leben unverbraucht gebliebenen Kräfteüberschuß zu verwerten"[2]).

Der Gegensatz zwischen Spiel und Lebensernst läßt sich aber auf primitiver Stufe in biologischem wie kulturhistorischem Sinne nicht aufrechterhalten. Das Kind und das junge Tier setzen zwar ihre Muskeln in Bewegung, hüpfen und springen, nicht durch den Ernst des Lebens dazu angetrieben, sondern durch Überschuß an noch unverbrauchter Lebensenergie. Aber erst dadurch kommen sie in Berührung mit den Dingen der Welt, lernen ihre verschiedenen Seiten kennen. Das junge Küchlein pickt auf alles los, auf Steinchen ebensogut wie auf Körnchen. Das Picken ist hier bloß ein präformierter Mechanismus, dessen Funktionieren nicht von der Vorstellung eines Zweckes, etwa des der Nahrungsaufnahme, geleitet ist. Erst durch die spielerische Betätigung kommt das junge Tier mit dem Ernst des Lebens in Berührung und lernt Ziele verfolgen, also „nützliche Arbeit" leisten.

Sehen wir uns das Leben des Primitiven näher an, so überzeugen wir uns bald, daß dort Spiel und Arbeit schwer auseinanderzuhalten sind, daß sie leicht ineinander übergehen.

Wie die Arbeit des Primitiven vor sich geht, ersieht man aus folgender Schilderung aus der Südsee: „Wenn auch das Leben des Tages nicht viel

---

[1]) Ernst Grosse. Kunst u. Leben in Ostasien. Vortrag gehalten 1924 im Kunstgewerbemuseum Winterthur. Herausgegeben v. d. Gewerbeschule d. Stadt Zürich.

[2]) Nach J. M. Guyau. Die ästhet. Probleme d. Gegenwart. Übersetzt v. Ernst Bergmann. Leipzig, Verl. Dr. Wern. Klinkhardt, 1912, p. 9.

Abwechslung bringt, so ist es doch frei von irgendeiner Nötigung. Was nicht heute geschieht, kann morgen gemacht werden. Da es keine Jahreszeiten gibt, verlangt kein Zeitpunkt eine bestimmte Arbeit, die bei Strafe des Verhungerns verrichtet werden müßte . . . Hat man keine Lust zur Arbeit, so plaudert man oder schläft oder spielt." „Andererseits gibt man jeder Tätigkeit einen spielerischen Charakter . . . Das Ausladen der Kisten und Ballen eines Schiffes gleicht oft mehr einem Volksfest als einer Arbeit. Aber auch nur dann geht die Arbeit vonstatten, wenn sie die nötige affekive Begleitung erhält"[1]. – Dem Primitiven ist, wie es scheint, die Arbeit noch eine lustbetonte Kraftentladung wie das Spiel: der Unterschied zwischen Nützlichem und Lustvollem ist noch nicht vorhanden.

Häufig werden die Arbeiten der primitiven Völker von Tanz und Spiel umrahmt. Max Schmidt schildert ein solches Arbeitsfest aus dem Schingu-Gebiet (Brasilien), wo er unter den Bakairi-Indianern weilte: „Als ich zu den Häusern zurückkam, zogen wieder die Tänzer wie am Abend vorher und während der Nacht hindurch zu zweien oder zu dreien von Haus zu Haus. Wie man mir sagte, enthalten die jetzt gesungenen Worte eine Aufforderung, sich auf den Beginn der bevorstehenden Arbeit gefaßt zu machen. Es war namentlich die unverheiratete Bevölkerung, die Jünglinge und Knaben, die teilnahmen, und sich bald, indem sie alle einander einhakten, zu einer geschlossenen Reihe gruppierten. So zogen sie singend vor die einzelnen Häuser und ließen in gebückter Haltung mit zum Empfang von Gaben vorgestreckten Händen den . . . Huganotilegesang ertönen. Es wird darin im wesentlichen auf die großen Ansprüche der die Jünglingschaft zur Arbeit Aussendenden und dabei auf die Verdienste der Jünglingschaft hingewiesen und mit Bezug hierauf der aus in Wasser gelösten Mandiokafladen bestehenden Mandiokabrei erbeten. In Kürbisschalen reichen die Frauen den Sängern das Getränk aus den Häusern heraus. Hernach zog die ganze Schar wieder singend in den Wald hinaus zum Arbeitsplatz. Es war in diesem speziellen Falle der Hauptmedizinmann des Dorfes, für den ein Stück Land gerodet werden sollte, und somit war dieser ebensowohl der Leiter des Unternehmens, wie Hauptveranstalter der mit der Arbeit in unmittelbarer Verbindung stehenden Festlichkeiten, und in dieser seiner Eigenschaft tanzte er lange auf dem Wege zwischen dem Dorfe und der Waldung umher"[2].

Aber auch bei der ländlichen Bevölkerung auf höherer Stufe finden wir noch Ähnliches. So z. B. in Bulgarien: „Während der Wanderung (der Landarbeiter auf der Arbeitssuche) und bei der Arbeit wird regelmäßig zur Sackpfeife gesungen. Am Feierabend werden unter Gesang die heimischen Tanzreigen und Spiele aufgeführt, oft bis tief in die Nacht hinein . . ."[3]. Im westlichen Georgien wird das Hacken des Mais unter Ge-

---

[1]) Rich. Thurnwald. Ethno-psychol. Studien an Südseevölkern usw., Leipzig, J. A. Barth, 1913, p. 115 u. 117.

[2]) Max Schmidt. Indianerstudien in Zentralbrasilien. Berlin, Dietrich Reimer, 1905, p. 99.

[3]) Karl Bücher. Arbeit und Rhythmus, 2. Aufl., Leipzig, B. G. Teubner, 1899, p. 228.

sang ausgeführt. Diese Arbeit ist ziemlich anstrengend; „aber die Arbeiter merken während des Gesanges keine Müdigkeit“[1]).

Auch die früheren „Spinnstuben“ stellen eine solche Verbindung von Kunst, Spiel und Arbeit dar: man ging hin nicht nur zu spinnen, sondern auch der Gemütlichkeit wegen. Dort hörte man manche schauerliche Geschichte erzählen, manches frommes und unfrommes Lied singen, nahm teil an diesem oder jenem Schabernack usw. Die Spinnstuben waren nicht nur an den Winterabenden besucht, wie es scheint gab es manchenorts auch Spinnplätze im Freien für den Sommer. Von einem solchen berichtet ein Dorfbewohner aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts aus der Schweiz: „. . . ich höre auch jetzt noch jene lauten Gesänge von Psalmen, geistlichen und weltlichen Liedern, welche in den schönen Sommerabenden ertönten, wenn die Spinnerinnen beim Mondenschein noch spannen, die Jünglinge und Mädchen des Dörfchens sich zu ihnen gesellten, hie und da einer ein Blatt von dem nahen Birnbaum pflückte, es an die Lippen hielt, gar liebliche Töne hervorlockte und den Gesang damit begleitete. Oh, wie hörte ich das so gerne und wie wohl ward mir dabei!“[2])

Mit Recht meint nun ein Forscher wie Karl Bücher: „Es gibt (am Anfang der menschlichen Entwicklung) nur eine Art der menschlichen Tätigkeit, welche Arbeit, Spiel und Kunst in sich verschmilzt“[3]).

3. Der homo oeconomicus und der homo non oeconomicus und ihre Beziehung zur Kunst

Der Unterschied zwischen „lustvoll“ und „nützlich“, zwischen Arbeit und Spiel kommt erst mit dem homo oeconomicus auf. Der Mensch, wie jedes lebende Wesen, ist gezwungen aus der kosmischen Umgebung gewisse Stoffe seinem Organismus einzuverleiben. Im Unterschied von dem Tiere bekommt aber der Mensch seine Nahrung und Kleidung von der Natur nicht so leicht, er ist gezwungen oft viel Mühe darauf anzuwenden. Das bringt mit sich, daß von der Liebe zu sich selbst (dem Narzißmus) sich ein Teil abspaltet, der sich ganz in Lebensfürsorge verwandelt. Das bildet die affektive Grundlage der ökonomischen Seite des menschlichen Lebens. Die Liebe zu sich selbst verwandelt sich in die Sucht nach ökonomischen Gütern.

Der homo oeconomicus ist bestrebt, die Welt der Objekte zu beherrschen, sie sich untertan zu machen. Die Bewältigung der Objekte fordert von uns Arbeit. Ursprünglich, wie wir sahen, ist die Arbeit als Entladung gestauter Energie (beim Kinde und dem Primitiven) lustbetont und Selbstzweck, spielerische Betätigung. Aber durch das Aufkommen des homo oeconomicus hat sich die Lustbetonung von der Arbeit selbst auf das Arbeitsprodukt, auf den „Besitz“, verschoben. Die Arbeit wird vom

---

[1]) Ibid., p. 211.

[2]) Jakob Stutz. Siebenmal sieben Jahre aus meinem Leben. Pfäfikon, Kt. Zürich, 1853, p. 122. Dort p. 97—132 eine ausführliche Schilderung der Spinnstuben.

[3]) Karl Bücher, a. a. O. p. 357.

homo oeconomicus als Last empfunden, und ihm erscheint es als selbstverständlich, daß jede Betätigung nur zu Erwerbszwecken ausgeübt wird. Von diesem homoökonomischen Standpunkt aus erst zerfällt die Arbeit in „nützliche", d. h. ökonomischen Zwecken dienliche, und in bloß „lustvolle", d. h. spielerische. So sagt z. B. ein moderner Nationalökonom: „Die wirtschaftliche Tätigkeit unterscheidet sich entschieden vom Spiel, von der künstlerischen Schöpfung und überhaupt von jeder Tätigkeit, die nicht als Mittel zu irgend etwas anderem, sondern als Selbstzweck erscheint . . . Die wirtschaftliche Tätigkeit ist niemals Selbstzweck, sondern immer Mittel zur Erreichung eines Zweckes"[1]).

Der Gegensatz zum homo oeconomicus ist der homo non oeconomicus, der mit dem primitiven Menschen den Zug gemein hat, in seiner Tätigkeit „spielerische Impulse" auszutoben. Und der homo oeconomicus ist im höchsten Grade erstaunt und ratlos, wenn er den Lebenspfad jenes andersgearteten Menschen kreuzt. So fragt z. B. einmal der König von Magadhâ den großen Buddha: „Wie es da, o Herr, solche allgemeine Berufsstände gibt, und zwar Elefantenführer, Rossebändiger, Wagenlenker, Bogenschützen, Herolde, Gesandte, Großmeister, Fürsten, Herzöge, Marschälle, Hauptleute, Schildträger, Handlangervolk, Köche, Haarschneider, Bader, Brauer, Gärtner, Wäscher, Weber, Korbflechter, Töpfer, Rechner, Schreiber, und was eben noch andere dergleichen allgemeine Berufsstände sind: die erlangen schon bei Lebzeiten einen sichtbaren Lohn ihrer Kunst. Damit erfreuen und befriedigen sie selber sich, erfreuen und befriedigen Vater und Mutter, erfreuen und befriedigen Freunde und Genossen, geben an Asketen und Priester in höherer Absicht Gaben dahin um heilsamer Fährte willen, um glücklich zu werden, in den Himmel zu kommen. Ist es nun möglich, o Herr, ebenso auch schon bei Lebzeiten einen sichtbaren Lohn der Asketenschaft aufzuweisen?" Darauf erteilt Buddha dem König die Antwort: „Durch die Erfüllung der heiligen Tugendsatzung empfindet er (der Asket) ein inneres fleckenloses Glück"[2]). In dieser Rede und Gegenrede sind die zwei Typen charakterisiert: einerseits der homo oeconomicus, der für seine Tätigkeit immer den sichtbaren Lohn beansprucht; andererseits der homo non oeconomicus, der in der Erfüllung der heiligen Tugendsatzungen sein inneres Glück sucht, d. h. dessen Tätigkeit in sich selbst die Befriedigung trägt. Außer dem religiösen Asketen gehört zu diesem Typus der Denker, sowie der Künstler.

Zur ferneren Illustration möge noch folgendes dienen: Bei den Südslawen existieren noch die sogenannten Guslaren, d. h. Volkssänger, die die alten Heldenlieder pflegen und vortragen. Nun erzählt ein guter Kenner südslawischer Verhältnisse: „Ich habe einhundertsiebenundzwanzig Guslaren näher kennengelernt. Nur ein einziger unter ihnen war mit zeitlichen Gütern gesegnet; sonst waren es durchweg arme Burschen, viele so-

---

[1]) Prof. Tugan-Baranowsky. Osnowy političeskoj ekonomii. 5. Aufl. Petersburg 1918, p. 7.

[2]) Dîghanikâjo, 2. Rede. In der Übersetzung von C. Neumann. Buddhos Reden aus der längeren Sammlung, Bd. I, 1907, p. 68 u. 84.

gar bettelarm, auch wenn es ihnen weder an Gesundheit noch an Rüstigkeit zur Arbeit fehlte. Guslaren sind aber keine Arbeiter, sondern lieben das dolce far niente, das Träumen und Nachsinnen, das Fabulieren und Musizieren, um ihre Lieder immer und immer wieder zu wiederholen, damit sie sie nicht vergessen." „Nicht anders steht es mit den Reigenführerinnen, die zugleich Vorsängerinnen sein müssen, sie verbringen ihr Leben mit dem Lernen und Lehren alter und neuer lyrischer Lieder, vergeuden die Zeit, vernachlässigen die häusliche Wirtschaft und verstehen es nicht, des Hauses Wohlstand zu vermehren. Viele drastische Sprichwörter warnen vor einer Ehe mit solchen Kennerinnen der Überlieferung"[1]). – Der echte homo non oeconomicus denkt eben an alles Mögliche, nur nicht an seinen „Nutzen".

Daß in dem religiösen Asketentum, d. h. in dem vollen sich Hingeben der göttlichen Idee die Überwindung des Narzismus zum Ausdruck kommt, haben wir andernorts zu beweisen gesucht[2]). Der echte Narzißt wähnt sich allmächtig (magisch), er ist sozusagen sich selbst Gott. Im Glauben an Gott wird die narzißstische Allmacht objektiviert, d. h. der Narzißmus überwunden. Dagegen betätigt der homo oeconomicus das narzißstische Machtgelüst: er will die Welt und die Menschen mit Hilfe angehäufter Güter beherrschen.

Schopenhauer hat die Aufstellung gemacht, daß der künstlerische Mensch sich seinem Objekte gegenüber interesselos verhält. Diese Aufstellung ist nicht präzis, denn auch der Künstler bekundet ein Interesse an dem Objekt des künstlerischen Schauens, eben ein künstlerisches (oder ästhetisches) Interesse. Die Interesselosigkeit, von der Schopenhauer spricht, bedeutet nur folgendes: das künstlerische Schauen bestrebt nichts außerhalb seiner Liegendes. Der homo oeconomicus verwandelt die Objekte in „Sachen" (oder „Güter"), die er immer bestrebt ist sich anzueignen. Durch diese Aneignung oder Besitzergreifung eliminiert er die „Sache" aus der Welt, er richtet eine Schranke um sie auf. Im künstlerischen Schauen dagegen ist der Mensch weder imstande noch bestrebt, das Objekt des Schauens den anderen zu entziehen. Denn ein wirtschaftliches Gut ist dazu bestimmt, einmal verbraucht zu werden, und das kann nur in exklusiver Weise geschehen. Aber im künstlerischen Schauen wird das Objekt des Schauens nie verbraucht. D. h. im ökonomischen Leben muß der Mensch exklusiv sein, muß seine individuellen Ansprüche gegen andere behaupten, muß immer sein Ich hervorkehren. Das alles fehlt im künstlerischen Schauen, welches sich darum auf der Linie der Überwindung des Narzißmus bewegt. Die schöpferische Tätigkeit des Künstlers läßt sich nicht durch habsüchtige Absichten in Bewegung setzen, und der größte Schimpf für ein Kunstwerk ist es, wenn wir es als handwerksmäßig (d. h. aus bloß ökonomischen Gründen entstanden) charakterisieren.

Das hier vom künstlerischen Schauen Gesagte läßt sich auch auf das Denken anwenden. Auch die Schöpfungen des Denkens werden durch Mitteilung nicht verbraucht, darum liegt es auch nicht im Wesen des

---

[1]) Fr. S. Krauß. Slawische Volkforschungen. Leipzig, Wilh. Heims, 1908, p. 184.
[2]) Leo Kaplan. Die göttliche Allmacht. Heidelberg, Merlin-Verlag, 1928.

Denkers, exklusiv zu sein. Der homo oeconomicus kann mit seinem Reichtum geizen, im Wesen des echten und berufenen Denkers (ebenso wie des echten Künstlers) liegt es, sich den anderen mitzuteilen.

4. Kunst und Ausdruck

Ein neuerer Kunsttheoretiker hat die ganze Fülle des kunsthistorischen Verlaufs auf zwei Themen, die in unzähligen Tonarten variieren, zurückgeführt: „Ausdruckskunst und Darstellungskunst“[1]). Die Darstellungskunst sucht Abbilder der Dinge zu geben, sie strebt eine sinnliche Illusionswirkung an. Dagegen gibt die Ausdruckskunst nur schematische Zeichen (= Symbole) für die Dinge. Die Darstellungskunst hat Freude an den Objekten der sinnlichen Welt; die Ausdruckskunst aber will innere Prozesse zur Sprache kommen lassen, sie ist eigentlich Illustrationskunst.

Die Unterscheidung von Darstellungskunst und Illustrationskunst ist vielleicht für das Verständnis späterer Epochen in der Kunstentwicklung von Nutzen. In Anwendung auf die primitive Stufe des noch magisch denkenden Menschen ist diese Unterscheidung nicht durchführbar, hier fließen beide Begriffe ineinander über.

Zur Illustration des Zuletztgesagten diene uns folgendes: Die Prärieindianer veranstalten vor der Büffeljagd „Büffeltänze“. „Die als Büffel verkleideten Tänzer werden aber zuweilen am Schluß des Tanzes von den anderen Indianern scheinbar mit stumpfen Pfeilen erschossen. Es wird also eine Büffeljagd dargestellt, worauf es heißt, man habe nun Fleisch in Hülle und Fülle.“ „Wenn die Känguruhs in der Zeit der Dürre spärlich werden, so begeben sich die Westaustralier zum Känguruhtarlow – einem Steinhaufen –, der manchmal fünfzig bis siebzig Kilometer entfernt liegt, und vollziehen dort gewisse Zeremonien, indem sie in Nachahmung der Sprünge der Känguruhs immer um den tarlow herumhopsen, nach Känguruhart aus hölzernen Trögen trinken, die man auf den Boden stellt . . .“[2]).

Zur Erklärung dieser Art primitiver Kunsttätigkeit sind zwei verschiedene Ansichten möglich: eine naiv-realistische und eine magische. Der naiv-realistische Denker wird meinen, der primitive Mensch bringt in seinen Tänzen das zur Darstellung, was auch sonst in seinem Leben so häufig vorkommt und ihm wert ist. Völker auf der Jägerstufe führen pantomimisch Jagdszenen auf: die Kunst ist ein Abbild des Lebens. Dagegen wird der moderne Ethnologe die Ansicht vertreten, daß jene Jagdtänze eigentlich eine magische Absicht haben: der Büffeltanz, wie der Känguruhtanz, sind zauberische Handlungen, die bezwecken, einen Zwang auf die Natur auszuüben, damit „Fleisch in Hülle und Fülle“ da sei.

Und bei näherem Zusehen haben die beiden Meinungen recht: die pantomimischen Aufführungen der Primitiven sind zu gleicher Zeit Darstel-

[1]) Wilh. Worringer. Die altdeutsche Buchillustration, 3. Aufl., München, R. Piper & Co., 1921, p. 8.
[2]) K. Th. Preuß. Ursprung d. Relig. u. Kunst. Globus, Bd. 86, p. 388.

lungskunst (Abbild des Lebens) und Ausdruckskunst (Abbild eines bestimmten Wunsches). Darstellung und Ausdruck lassen sich hier noch nicht auseinanderhalten. Oder richtiger, die Darstellung steht im Dienste der Wunschäußerung, d.h. der Wunsch (erfolgreich auf der Jagd oder im Kriege zu sein) wird als erfüllt dargestellt.

Den magischen Gedanken leiten wir vom Narzißmus ab. Der sich selbst Liebende überwertet und überschätzt sich selbst, wie sonst der Liebende sein Liebesobjekt überwertet und überschätzt. Daraus resultiert der Gedanke der magischen Macht, der Allmacht: man kann alles erreichen, was man sich nur denkt (Allmacht der Gedanken). Bezeichnenderweise heißen z.B. bei den Cora-Indianern die „Alten", d.h. die als Götter verehrten verstorbenen Ahnen, die „Denker". In einem religiösen Lied zur Hervorbringung des Regens wird geschildert:

Die Denker, unsere Alten, denken hier nach
hinter ihrem Feuer auf der Welt usw.[1]).

D. h. die Alten sitzen hinter ihrem Feuer, um den Regen hervorzuzaubern. Denken ist also soviel als zaubern, d. h. der narzißstisch-magische Mensch macht keinen wesentlichen Unterschied zwischen bloß Gedachtem und Realisiertem. Innenleben und Objektwelt sind noch nicht scharf voneinander unterschieden, fallen noch nicht auseinander.

Wie sinnlich die Realisierung des magischen Gedankens sich ausnehmen muß, zeigt uns folgendes: In Hebbels Tagebuch ist ein „Märchen" verzeichnet: „Ein Knabe, der einen schönen Garten malt, ein Mädchen darin: auf einmal tut sich die Pforte auf dem Papier (sowie er den Drücker bezeichnet) auf, die Bäume rauschen, die Quellen springen, das Mädchen tritt auf ihn zu und sagt: du hast uns erlöst . . ." Damit ist noch zu vergleichen, was Hebbel von sich selbst im Tagebuche aussagt: „In meiner Jugend und frühesten Kindheit gingen die Dinge, die mich umgaben, fast in mich über. Mit welch unendlicher Seligkeit führte ich bei meinem Zeichenlehrer Harding die erste Zeichnung aus! Ein Garten, Herbsttag, ein Mädchen stand hinter der Pforte. Mir war wirklich, als müßte die von mir gemalte Pforte sich auftun, sobald ich nur auch das Mädchen fertig gemacht . . ." – Hier wird zwischen Abbild und Gegenstand oder zwischen Gedanken und Realisierung kein Unterschied gemacht: das Gedachte bekommt einen Körper, in dem Leben pulsiert.

Es ist eine Eigentümlichkeit aller autoerotisch gestimmter Menschen, daß sie in einer Distanz zur Welt leben, daß sie sich scheuen, handelnd in ihr Getriebe einzugreifen. An Stelle der Tat tritt bei solchen Menschen das Phantasieren. Da sie häufig und viel „in Gedanken leben", wird dem Phantasie- und Gedankenleben viel mehr Affektivität zugeführt, als es sonst bei dem „Tatmenschen" geschieht. Dadurch bekommt das „Denken" (= das Phantasieren) einen mehr sinnlichen Charakter: man erlebt seine Gedanken als „leibhafte" Realitäten. – – –

Erst durch das Verblassen der magischen Stimmung hört die Darstellung auf zugleich Ausdruckskunst zu sein. Aber streng genommen

[1]) K. Th. Preuß. Die Religion d. Cora-Indianer. Leipzig, Teubner, 1914, p. 85.

eigentlich trifft das nur für die rein wissenschaftliche Darstellung zu (und das vielleicht auch nur annähernd). Denn in der wissenschaftlichen Feststellung „erscheint die Objektivität der Vorstellung losgelöst von dem Gefühlswert der Einzeleindrücke“[1]).

Anders liegt die Sache in der Kunst, auch wenn sie anscheinend nur eine objektive Anschauung reproduzieren will. „Ludwig Richter erzählt in seinen Lebenserinnerungen, wie er in Tivoli einmal als junger Mensch, zusammen mit drei Kameraden, einen Ausschnitt der Landschaft zu malen unternahm, er und die anderen fest entschlossen, von der Natur dabei nicht um Haaresbreite abzuweichen. Und obwohl nun das Vorbild das gleiche gewesen war und jeder mit gutem Talent das an sich gehalten hatte, was seine Augen sahen, kamen doch vier ganz verschiedene Bilder heraus, so verschieden unter sich eben die Persönlichkeiten der vier Maler. Woraus dann der Berichterstatter den Schluß zog, daß es ein objektives Sehen nicht gäbe, daß Form und Farbe je nach dem Temperament immer verschieden aufgefaßt werden würden“[2]). Darum ist eigentlich in der Kunst jede Darstellung zugleich doch auch Ausdruckskunst. Man „wird allmählich den ganzen Komplex persönlicher Stilmerkmale als Ausdruck eines bestimmten Temperamentes verstehen lernen“, ebenso „als Ausdruck einer Zeit- und Volksstimmung“[3]).

Es gibt verschiedene Arten der Ausdruckstätigkeit. „Schon im Spiel der Kinder, im Hut der Kokotte, in der Freude über einen sonnigen Tag materialisieren sich leise unsichtbare Ideen.

„Die Freuden, die Leiden des Menschen, der Völker stehen hinter den Inschriften, den Bildern, den Tempeln, den Domen und Masken, hinter den musikalischen Werken, den Schaustücken und Tänzen“[4]).

Wenn ein Mensch weint oder lacht, so bringt er dadurch gewisse Stimmung zum Ausdruck. Wodurch unterscheidet sich nun die Kunst von solchen Gemütsäußerungen, wie Lachen oder Weinen?

Weinen und Lachen sind unwillkürliche spontane Reaktionen. Aber auch jedes „echte“ Kunstwerk ist eine solche unwillkürliche Reaktion. Denn, so sagt doch z. B. Hebbel: „Ist dein Gedicht dir etwas anderes, als was anderen ihr Ach und ihr O ist, so ist es nichts. Wenn dich ein menschlicher Zustand erfaßt hat und dir keine Ruhe läßt und du ihn aussprechen, d. h. auflösen mußt, wenn er dich nicht erdrücken soll, dann hast du Beruf, ein Gedicht zu schreiben, sonst nicht.“ Und Heinrich Heine bekennt in einem Gedicht:

Aus meinen Tränen sprießen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor . . .

---

1) Oskar Kohnstamm. Kunst als Ausdruckstätigkeit. München, Ernst Reinhardt, 1907, p. 27.

2) Heinr. Wölfflin. Kunstgeschichtl. Grundbegriffe. 4. Aufl., München, Hugo Bruckmann, 1920, p. 1.

3) Ibid., p. 6 u. 10.

4) Aug. Macke. Die Masken. „Der blaue Reiter“, 2. Aufl., herausgegeben von Kandinsky u. Fr. Marc. München, R. Piper & Co., 1914, p. 26.

Und in einem anderen Gedicht Heines heißt es wiederum:

Aus meinen großen Schmerzen
Mach ich die kleinen Lieder . . .[1])

Auf den spontanen Charakter aller Kunst deutet der Maler Kandinsky hin, wenn er gegen alle ästhetiche Reglementierung revoltiert und sagt: „Wenn ich die Regeln des Tischlers kenne, so werde ich immer einen Tisch machen können. Der aber, welcher die vermeintlichen Regeln des Malers kennt, darf nicht sicher sein, daß er ein Kunstwerk schaffen kann"[2]).

„Die Kunst ist drinnen in der Natur." Der Unterschied zwischen Kunst und sonstiger Ausdruckstätigkeit ist vielleicht nur historisch begründet: das, was wir heute als Kunst kennen, war ursprünglich mit magischer Absicht behaftet. Der Wilde, der Jagd- oder Kriegstanz aufführt, will dadurch den Sieg über den Feind bzw. den Erfolg auf der Jagd magisch erzwingen. In späteren Zeiten ist zwar die magische Funktion der Kunst (d. h. also ihre Absichtlichkeit) weggefallen, es blieb aber etwas zurück, was sie mit anderer Ausdruckstätigkeit verbindet: „überschießige Mengen

---

1) Der finnische Forscher Castrén besuchte einmal ein karelisches Dorf, wo er von einer alten Frau, die viele Sagen und Volksüberlieferungen bewahrte, folgende Sage hörte: „Einstmals hatte sich ein Knabe in den Kopf gesetzt, daß er ein großer und gefeierter Sänger werden müsse. In dieser Absicht war er schon bei den erfahrensten Meistern in die Lehre gegangen, hatte aber von ihnen allen das einstimmige Zeugnis erhalten, daß er die edle Kunst nicht lernen könnte. Hierüber wurde er sehr betrübt, grübelte Tag und Nacht und überlegte bei sich selbst, was er wohl tun müßte, um seinen Wunsch erfüllt zu sehen. Aber soviel er auch dachte und grübelte, so wurde doch deshalb kein besserer Sänger aus ihm. Einmal geschah es, daß, als er in traurigen Gedanken versunken dasaß, plötzlich eine unbekannte Person vor seine Augen trat. Das war Manalainen (eine mystische Persönlichkeit), welcher kam und ihn um die Ursache seines Kummers fragte. Als der Knabe über alles Bescheid gegeben hatte, nahm Manalainen ihn bei der Hand und führte ihn fort, weit fort in eine entfernte Wildnis. Als sie zu der allerdüstersten Stelle der Wildnis gekommen waren, verschwand Manalainen ebenso plötzlich, wie er gekommen war und überließ den Knaben seinem Schicksal. Als dieser sich nun einsam und verlassen mitten in der tiefen Wildnis sah, erwachte die wahre Trauer in seinem Herzen und machte sich Luft in Gesängen — — den herrlichsten, die je ein Sterblicher gedichtet hat." Nun fügt Castrén noch hinzu: „Von dieser Erzählung machte die Alte nun eine Anwendung auf mich und riet mir, die Lieder nicht in Karelien, sondern in meinem eigenen Herzen zu suchen" (M. Alexander Castrén. Reiseerinnerungen aus den Jahren 1838—1848. St. Petersburg 1853, p. 78f). Der alten karelischen Bäuerin war klar (was vielen Kunsthistorikern scheints nicht immer klar ist), daß nur aus dem inneren Erlebnis die Kunstproduktion entsteht, daß in der Kunst sich die wahre Trauer des Herzens Luft macht, und wo diese fehlt, helfen alle ästhetischen Thorien nichts.

Rilke schreibt einmal an einen jungen Dichter: „Erforschen Sie den Grund, der Sie schreiben heißt; prüfen Sie, ob er in der tiefsten Stelle Ihres Herzens seine Wurzeln ausstreckt, gestehen Sie sich ein, ob Sie sterben müßten, wenn es Ihnen versagt würde zu schreiben. Dieses vor allem: fragen Sie sich in der stillsten Stunde Ihrer Nacht: muß ich schreiben? Graben Sie in sich nach einer tiefen Antwort. Und wenn diese zustimmend lauten sollte, wenn Sie mit einem starken und einfachen ‚Ich muß' dieser ernsten Frage begegnen dürfen, dann bauen Sie Ihr Leben nach dieser Notwendigkeit . . ." Rainer Maria Rilke. Briefe an einen jungen Dichter (Insel-Bücherei Nr. 406), p. 10. „Ein Kunstwerk ist gut, wenn es aus Notwendigkeit entstand. In dieser Art seines Ursprungs liegt sein Urteil: es gibt kein anderes" (Ibid., p. 12).

2) Kandinsky. Über die Formfrage. „Der blaue Reiter", p. 90.

ausgelöster Nervenenergie zur Entladung, übermäßige Spannungen zur Lösung kommen (zu lassen)"[1]).

Durch Wegfall der magischen Absicht bekommt erst die Kunst ihren zweckfreien Charakter. Denn jede sonstige menschliche Tätigkeit hat zum Zweck „wirkliche Naturbeherrschung"; „die Kunst (aber) begnügt sich mit Feststellung unserer eingebildeten Naturbeherrschung"[2]). Es ist also derselbe Machttrieb, wie in der Magie, der sich in der Kunst offenbart: nur hat sich hier der Machttrieb zuletzt auf das Gebiet der bloßen Einbildung zurückgezogen.

Die vorherigen Betrachtungen stimmen vollkommen zu der folgenden Definition des Wesens der Kunst, die Richard Dehmel aufstellt: „Darstellung reizvoll geordneter Gefühls- und Gedankenvorstellungen, durch die unsere Einbildungskraft befreit wird vom verwirrenden Druck des sinnlichen Lebens"[3]). In der Kunst sucht man also die Schwierigkeiten des Lebens durch Einbildungsarbeit zu überwinden. Und das wirkt befreiend, weil es in der Natur unserer Affekte liegt, sich bis zu einem gewissen Grade in Gaukeleien austoben zu können.

5. Kunst und intuitive Erkenntnis

Hinter dem Kunstwerk regen sich Affekte, verbergen sich Wünsche. Es gibt aber Kunsttheoretiker, die die Kunst nicht als Äußerung von Affektivität aufgefaßt haben wollen, sondern als eine Art Erkenntnis. Es gibt nämlich „zwei Formen menschlicher Erkenntnis: sie ist entweder intuitive (anschauende) Erkenntnis oder logische Erkenntnis; Erkenntnis, die durch die Phantasie vermittelt wird oder durch den Intellekt; Erkenntnis des Individuellen oder Erkenntnis des Allgemeinen; Erkenntnis der Dinge oder ihrer Beziehungen; sie erzeugt in uns entweder Bilder (Anschauungen) oder Begriffe"[4]).

Die intuitive Erkenntnis ist immer zugleich Ausdruck. Denn „der Geist erkennt nicht intuitiv außer durch eine Tätigkeit, durch ein Formgeben, einen Ausdruck.

„Die intuitive Tätigkeit erkennt ebensoviel als sie ausdrückt ... Kann man sagen, daß wir eine geometrische Figur wirklich erkennen, anschaulich vor uns haben, wenn wir nicht ein so klares Bild von ihr haben, daß wir imstande wären, sie augenblicklich auf das Papier oder auf die Schiefertafel zu zeichnen? Können wir die Umrisse eines Landes, z. B. der Insel Sizilien, in Wahrheit intuitiv erkannt haben, wenn wir nicht imstande sind, sie so, wie wir sie sehen, mit allen ihren Krümmungen zu zeichnen?"[5])

---

[1]) Kohnstamm, a. a. O. p. 36.

[2]) Rich. Dehmel. Betrachtungen üb. Kunst, Gott u. Welt. Gesammelte Werke, Bd. 8, Berlin, S. Fischer, 1909, p. 68.

[3]) Ibid., p. 70.

[4]) Benedetto Croce. Ästhetik als Wissensch. d. Ausdrucks. Übersetzt v. Karl Federn. Leipzig, E. A. Seemann, 1905, p. 1.

[5]) Ibid., p. 8 f.

Die intuitive Erkenntnis, die zugleich Ausdruck ist, macht das Wesen der Kunst aus. Wir alle sind in diesem Sinne Künstler, inwiefern wir doch fortwährend sehen und hören und uns das zur klaren Anschauung bringen. Freilich sind die Anschauungen der meisten Menschen oberflächlich, verworren, nicht scharf genug. Und nur die wahren Künstler erschauen die Dinge wirklich. „Der Maler ist ein Maler, weil er das sieht, was ein anderer nur empfindet, was der andere wohl mit den Augen wahrnimmt, aber nicht sieht“[1]).

Das hier von den zwei Arten der Erkenntnis Gesagte ist zwar an und für sich richtig, erfaßt aber u. E. das Wesen der Kunst nicht. Schon aus diesem Grunde nicht, weil es die Kunst des Primitiven in keiner Weise berührt. Kunst ist ursprünglich nicht sowohl „Erschauen“, oder wenigstens nicht ausschließlich Erschauen, als vielmehr oder vorwiegend Tätigkeit, magisches Tun. Der vor der Jagd tanzende Indianer befindet sich nicht im Zustande der intuitiven Erkenntnis, sondern im Zustande der rasenden Leidenschaft, er will siegreich auf der Jagd sein. Natürlich „erschaut“ er auch den Sieg, aber zugleich bereitet er ihn magisch vor.

Und abgesehen davon ist intuitive Erkenntnis eben Erkenntnis, nicht Kunst. Die ganze wissenschaftliche Erkenntnis fußt auf Erfahrung, diese aber ist doch nichts anderes als intuitive, d. h. anschauliche Erkenntnis. Die durch die Anschauung erst gegebenen Daten werden dann von der „logischen“ Erkenntnis verarbeitet, in allgemeine Begriffe eingehüllt.

Croce meint, daß die Abgrenzung der Kunst von nicht Kunst sich wissenschaftlich nicht definieren läßt. Und dann fragt er: „Eine Novelle gehört zur Kunst; warum nicht auch ein Bericht in einer journalistischen Chronik? Ein Landschaftsbild gehört der Kunst an: warum nicht auch eine topographische Skizze?“[2]). In dieser Frage offenbart sich die ganze Verschwommenheit der Kunsttheorie, die die Kunst bloß als eine Form der Erkenntnis aufgefaßt haben will! Es ist doch klar: Ein Landschaftsbild, wenn es wirklich ein solches ist, ist immer etwas Stimmungsvolles, in dessen Betrachtung wir uns mit Wonne versenken. Kann man aber von Stimmung und Wonne bei der Betrachtung einer topographischen Skizze sprechen, ohne diese Worte zu mißbrauchen? Eine topographische Skizze, ebenso wie ein Zeitungsbericht, hat den Zweck, ruhig und sachlich uns zu unserer Orientierung gewisse Daten zu übermitteln. Dagegen übermittelt uns ein Kunstwerk die Seelenverfassung des Künstlers. (D. h. die Kunst ist Ausdruck, nicht Darstellung.)

Wenn ein Ingenieur eine Brücke bauen will, so muß er sie zuerst in allen ihren Einzelheiten in der Anschauung vor sich haben: er entwirft die Brücke vorher, dann baut er sie. Der „Entwurf“ einer Brücke ist in vollem Sinne des Wortes eine intuitive (anschauliche) Erkenntnis. Der Sinn eines „Entwurfes“ ist aber der, daß er einmal ausgeführt, verwirklicht wird. Unausführbare Entwürfe sind sinnlos. Technische Entwürfe sind darum immer sachlich, nüchtern, basieren auf Naturmöglichkeit und Naturerkenntnis.

---

1) Ibid., p. 11.
2) Ibid., p. 14.

Dagegen malt denn der Maler eine Brücke, damit man sie wirklich baut? Er malt sie nur darum, weil seine Trunkenheit es fordert. Die gemalte Brücke ist nicht das Vorstadium zum Bauen einer solchen, sondern ist etwas, was Sinn und Bedeutung in sich selbst trägt. Und darum braucht das Kunstwerk nicht unbedingt naturalistisch orientiert zu sein, da es eine Welt für sich ist, ebensogut wie die sogenannte wirkliche Welt. — — —

Das Gesagte wollen wir noch durch folgendes beleuchten: Unter sehr armen Bauern am Anfang des 19. Jahrhunderts sang man (im Kanton Zürich) ein Lied diesen Inhalts: Ein armer Mann hatte sieben Kinder und nichts zu essen, im Lande herrschte Krieg, Pest, Sturm und Wetter.

Wie händ die siebe Chindli gweinet!
Wie bleich sind's gsi, fast wie der Tod!
Wie hät de Vater und d' Mutter betet:
„Ach, hilf is us der schwere Not!"

Der Vater geht nun zu seinem Nachbar, der ein reicher „Bur" war, und viel Frucht, volle Speicher und gefüllte Fässer Wein gehabt:

De Vater sait: „Um Gottes Wille,
Gib mir nu auh es Mäßli Chorn,
Ich will der's zehfach wieder zahle,
Wenn d'wost Geduld ha bis zur Ern".

De Bur, er lot sich nüd erbete,
Sin Herz ist hart, wie Stahl und Stei,
Er sait: „Ich ha kei Frucht z' verchaufe".
De Vater mueß leer wieder hei.

In der Nacht, als die arme Familie hungrig im Bette eingeschlafen, kommen zwei Engel und bringen Essen:

Mängs Viertel Chorn und viel, viel Anke,
Und siebe schöni Gerstebrod,
Daß s' z' esse gha händ bis zum Schnide,
Und gerettet sind vom Hungerstod.

Und wo die Glogg tät Zwölfe schlagen,
Do fallt vom Himmel Füür und Gluet,
Do ist dem Bur sein Hus verbrunnen,
Sein Frucht und all sein Hab und Guet[1]).

Wir fragen nun: Kann dieses Lied der Armut mit den Worten „intuitive Erkenntnis" genügend charakterisiert sein? Natürlich hat der arme Bauer die richtige Erkenntnis, daß das Herz des Reichen hart sei „wie Stahl und Stei", und von ihm in der Not nicht viel zu erwarten sei. Aber nicht diese Erkenntnis allein spricht aus dem Liede, sondern die mora-

[1]) Jakob Stutz, a. a. O. p. 74 f.

lische Empörung und der Klassenhaß. Das Lied der bäuerlichen Armut ist nicht in erster Linie E r k e n n t n i s, sondern A f f e k t.

Die Seelenverfassung, die in unserem Liede zum Ausdruck kommt, unterscheidet sich von derjenigen eines klassenbewußten Sozialismus des modernen Proletariats nur dadurch: Der Sozialismus begnügt sich nicht damit, Stimmung zu sein, er sucht durch Organisierung der arbeitenden Massen, durch gewerkschaftliche und politische Aktion die Macht der verhaßten „Reichen" (des Kapitals) zu brechen. Dagegen begnügt sich unser Lied die soziale Misere durch ein Wunder, durch ein Traumgesicht aus der Welt zu schaffen: Während die arme Familie schläft, bringen Engel Gerstenbrote und viel Anken (Butter), und der Himmel schickt in das Haus des reichen Bauern Feuer. I n d e r K u n s t b e g n ü g t m a n s i c h m i t d e r e i n g e b i l d e t e n B e h e r r s c h u n g e i n e r S i t u a t i o n, s t a t t s i e w i r k l i c h z u b e h e r r s c h e n. –

In einem Punkte jedoch hat C r o c e recht: die Kunst ist immer a n s c h a u l i c h. Das hängt aber mit ihrer wunscherfüllenden Tendenz zusammen: s i e s t e l l t E r s e h n t e s a l s b e r e i t s r e a l i s i e r t d a r. –

Wir wollen noch folgendes Gedicht von Rainer Maria Rilke (aus dem „Stundenbuch") einer analysierenden Betrachtung unterziehen:

Du Dunkelheit, aus der ich stamme,
ich liebe dich mehr als die Flamme
welche die Welt begrenzt,
indem sie glänzt
für irgendeinen Kreis,
aus dem heraus kein Wesen von ihr weiß.

Aber die Dunkelheit hält alles an sich:
Gestalten und Flammen, Tiere und mich,
wie sie's errafft,
Menschen und Mächte – – –

Und es kann sein: eine große Kraft
rührt sich in meiner Nachbarschaft.
Ich glaube an Nächte.

Betrachtet man dieses Gedicht als eine Erkenntnis, so kann diese nur die folgende magere sein: Die Flamme der Erkenntnis erhellt nur einen sehr beschränkten Kreis, der im Verhältnis zu der ihn umfassenden „Dunkelheit" verschwindend, ja lächerlich klein und unbedeutend uns vorkommt.

Was aber unser Gedicht von einer mageren philosophischen Sentenz unterscheidet, ist ein gewisser S t i m m u n g s g e h a l t, der ihm anhaftet: Der Dichter l i e b t die Dunkelheit, g l a u b t an Nächte. Die „Dunkelheit" ist mächtig, Leben, Gestalten und Flammen, alles stammt aus ihr, eine große Kraft rührt sich in ihr. Die „Dunkelheit" ist nur ein anderes Wort für die unbekannte Natur oder den unbekannten Gott. In diesem Gedicht äußert sich das „kreatürliche Gefühl" des Menschen gegenüber dem großen Geheimnis, aus dem er stammt und das ihn unaufhörlich umgibt.

6. Dichtung und Wahrheit

Der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft läßt sich auf denjenigen zwischen Dichtung und Wahrheit zurückführen. Die „Wahrheit" ist oder soll eine Funktion der Erkenntnis sein. Nun lassen sich generell zwei Arten von Erkenntnis unterscheiden: sachgemäße und chimärische Erkenntnis.

Jede Erkenntnis, ob sie anschaulich oder begrifflich sei, ist Gegenstandsbewußtsein, bezieht sich auf Gegenstände. Nicht nur die unmittelbare Wahrnehmung, sondern auch das Denken wendet sich dem oder jenem Gegenstande zu. Die Erkenntnis stellt gleichsam Fragen an den Gegenstand, um zu erfahren, ob er so oder so beschaffen sei. Die Beziehung zum Gegenstand im Akte der Erkenntnis ist aber korrelativ: Ich, der Erkennende, stelle an den Gegenstand Fragen; er, der Gegenstand, macht an mich, den Erkennenden, einen gewissen Anspruch geltend: ich muß ihn gemäß seinem eigenen Wesen denken. Entspricht die Erkenntnis diesem Anspruch, so ist sie sachgemäß; widrigenfalls ist sie es nicht mehr, ist sie chimärisch.

Im chimärischen Denken kann ich z. B. ein kreisförmiges Quadrat denken. „In der Tat denke ich, wenn ich das kreisförmige Quadrat denke, d. h. ich denke, soweit dies Denken meine Sache ist. Aber das Denken oder richtiger das Gedachtwerden ist auch Sache des Gegenstandes. Und in unserem Falle nun erlebe ich es, daß der Gegenstand versagt, d. h. daß er gegen das Gedachtwerden Widerspruch erhebt. Der Gegenstand selbst verbietet mir einen solchen Denkakt . . . Es ist ein Denken der Absicht nach oder . . . es ist ein solches, soweit dies Denken meine Sache ist. Aber die Absicht mißlingt. Zu ihrer Vollendung gehört eben auch die ‚Erlaubnis' des Gegenstandes"[1]).

Die sachgemäße Erkenntnis richtet sich nach den Forderungen und Ansprüchen der Gegenstände, sie übermittelt uns Wahrheit. Dagegen wird die chimärische Erkenntnis nicht den Gegenständen gerecht, wird nur als „meine" Sache betrieben, sie ist Dichtung, Ausdruck von Stimmungen.

Die alten Ägypter z. B. dichteten sich den Gott Chepra, der sich mit seinem Schemen vereinigte, der in seiner Faust begattete, daraus entstanden die „Entstandenen". — Ein junger Mann meiner Beobachtung bildete sich einmal die Wahnidee aus, er sei eine Frau, eine schwangere Frau. Und erlebte dann in der Phantasie das Gebären. Er gebar sich selbst: er war die Mutter und war das Kind, er war mit sich selber schwanger[2]). Ebenso ist eigentlich der Gott Chepra mit sich selber schwanger und gebiert die Welt nur als eigenes Abbild, als sein alter ego. D. h. der angeführte ägyptische Mythos von der Weltschöpfung ist ein Ausdruck narzißstischer Stimmung: der sich selbst Liebende braucht keinen Liebespartner und läßt darum das All aus dem einsamen Individuum entstehen.

---

1) Th. Lipps. Bewußtsein u. Gegenstände. p. 61.

2) Leo Kaplan. Bruchstücke einer Analyse usw. Fortschritte der Sexualwissensch. u. Psychoanalyse, herausgegeben v. W. Stekel. Bd. I, p. 369—371.

Ein Mädchen meiner Beobachtung berichtete mir aus ihrer Pubertätszeit: Sie trieb damals „kindliche Unarten" (Masturbation), da überfiel sie die große Angst, sie kann ein Kindchen bekommen. Wiederum also derselbe autoerotische Gedanke der Selbstbegattung! — Ich fragte das Mädchen, ob sie denn nicht zu jener Zeit bereits wußte, daß zum Kinderbekommen doch auch ein Mann gehöre. Ja, sie wußte es damals bereits, und dennoch konnte sie sich von jener Angst nicht freimachen. Wir sehen also, die sachgemäße Erkenntnis ist vorhanden. Nebenbei geht aber die Dichtung, die auf chimärischer Erkenntnis fußend einer gewissen Stimmung Ausdruck gibt.

Hermann Bahr erzählt: „Neulich stand, bevor der Sturm kam, im Norden eine schwarze Wolke auf dem Meere. Sie glich einer Wand aus Holz, viereckig und wie geteert, zwischen dem Himmel, dessen Zelt hinter ihr hinabzusinken schien, und dem wild an sie schlagenden Meere; und immer wuchs sie noch, an den fliehenden Himmel hinauf und in das eingepreßte Meer hinein." Eine Fischerbarke suchte sich vor dem nahenden Gewitter zu flüchten, und trieb heim. Merkwürdig war es aber, „daß dieses Boot sich nicht vorwärts zu bewegen schien, sondern eher aufwärts, wie vom geschwellten Segel emporgehoben, so daß es manchmal einen Augenblick lang, einem springenden Fische gleich, fast über dem Wasser schwebend war, und als ob es gleich in die Luft fortfliegen müßte . . . Und auch hatte man das Gefühl, die Boote können ja gar nicht vorwärts, denn dort steht doch die schwarze Wand und sperrt die Welt ab. Da werden sie zerschellen! So seltsam war uns alles verwandelt, dies alles rings, was uns seit Jahren her doch so vertraut ist . . ."[1]).

Daß eine schwarze Wolke eine Wand sei, die die Welt absperrt und an der ein Boot zerschellen muß, ist ein Gedanke, der mit sachgemäßer Erkenntnis nichts mehr zu tun hat. Hier wird aus den Elementen einer Anschauung ein Märchen gedichtet. Und der Dichter gesteht: „Ich weiß ganz gut, daß wir eingesperrt in unsere Sinnlichkeit, nicht hinter die Welt kommen können. In solchen Augenblicken aber, wie neulich jener Abend vor dem Sturm am Meer war, scheint mir dennoch das Jenseits aufgetan, des Lebens sonst unverständliche Worte und alle diese verstreuten Buchstaben der Welt fügen sich dann zusammen und haben Sinn, ohne daß ich dabei aufhöre zu wissen, daß mir armen Menschen das Alphabet der Ewigkeit verschlossen bleiben muß, und ohne daß ich am nächsten Tag mehr davon gewußt hätte, als ein stillseliges Gefühl, gestern alle Bedeutungen gewußt, aber freilich über Nacht wieder verloren zu haben. *Aber dieser zerronnene Traum, von dem ich nichts wiederfinden kann, läßt mir doch die Lust zurück, ihn geträumt zu haben.* Diese Lust und einen Wunsch nach solcher Lust . . . Und ich frage meinen Verstand, warum er mir das nicht gönnen will. Mag er mir tausendmal beweisen, daß ich mich nur von der Abendbeleuchtung täuschen ließ, indem ich einen Lichteffekt für Offenbarung nahm, und mich tausendmal verspotten um meinen so rasch wieder verlorenen Fund geheimnisvoller Bedeutungen, mir haben seitdem diese längst gewohnten Dinge, Wellenspiel, Segel in der Ferne,

[1]) Hermann Bahr. Essays. Leipzig, Insel-Verl., 1912, p. 105 f.

ja der ganze Strand, doch einen neuen Glanz davon, wie plötzlich ganz entfremdet und eben dadurch erst so tief vertraut. Ist solcher Wahn, mit solcher Kraft erlebt, nicht ebensoviel wert, ja mehr als höchste Wahrheit?"[1])

Es ist klar, der Dichter spinnt aus den Daten der Anschauung eine traumhafte Welt, an der er sich ergötzt. Und nur darauf kommt es ihm an, nicht an sachgemäße Wahrheit. Und will man noch diese Art Anschauung auch Erkenntnis nennen, so muß man wenigstens sie zum Unterschied von der wissenschaftlichen als die chimärische bezeichnen. — —

Natürlich gibt es auch eine naturalistisch gesinnte Kunst, die in der Anschauung und Reproduktion einer bestimmten Wirklichkeit ihr Programm erblickt. Die Dichter geben uns lange Naturschilderungen, ebenso Schilderungen gesellschaftlicher und seelischer Situationen. Hier scheint die Kunst sich der wissenschaftlichen Aufgabe der sachgemäßen Erkenntnis zu nähern.

Der Naturalismus in der Kunst erklärt sich durch die sogenannte „projektive Einfühlung", d. h. durch die Projektion der Affekte des Künstlers auf das Objekt. Die natürlichen vorgefundenen Objekte, wie die „lachende Sonne", der „todblasse Mond", die „kalte Nacht" usw., werden zu Symbolen und Trägern menschlicher Stimmungen. Richtig bemerkt z. B. J. M. Guyau: „Die vertikale Lage einer Linie hat etwas Hartes und Energisches, vor allem deshalb, weil die vertikale Linie, um überschaut zu werden, eine größere Anstrengung des Auges nötig macht, sodann aber auch, weil es die natürliche Lage alles dessen ist, was lebt und kämpft, und weil sie an die Kraft der Glieder höhere Anforderungen stellt, da diese ja gegen die Schwerkraft ankämpfen müssen. Die horizontale Lage dagegen ist die des schlafenden oder toten Menschen, entwurzelter Baumstämme, umgestürzter Säulen, der flachen Ebene, des in Ruhe befindlichen Wassers, alles dessen, was sich zur Ruhe niederlegen will. Eine Landschaft mit horizontalen Linien und breiten und niedrigen Gebäuden wird auch stets einen ruhigeren, oft sogar prosaischeren Charakter haben, als eine Landschaft mit hohen Häusern, mit Türmen, steilen Felsen, mächtigen, geradestehenden Bäumen . . ."[2]). Die Linien einer Landschaft allein geben schon die Möglichkeit, gewisse Stimmungen zum Ausdruck zu bringen. „Durch die projektive Einfühlung erhält das Objekt ein Eigenleben, innerhalb dessen das primär vom Objekt ausgelöste Gefühl die Seele ist, die äußerlich sinnliche Form aber seine Ausdruckstätigkeit. In diesem Sinne sprechen wir von den sanften Linien einer Hügelkette oder dem trotzigen Charakter des Matterhorns. Durch die Beseelung ist das Objekt zu einem Individuum geworden, das sich nach außen scharf abgrenzt und nach innen zusammenschließt durch den Rahmen, mit dem es vom künstlerischen Auge umzogen wird"[3]).

Ein junger Maler, Otto Dix, hat unlängst ein großes Gemälde ausgestellt: „Der Schützengraben". Es ist eine ungeheure Zusammenstellung von Kriegsscheußlichkeiten und Entsetzlichkeiten, das „himmelschreiende

[1]) Ibid., p. 107.
[2]) J. M. Guyau, a. a. O. p. 51, Fußn.
[3]) Kohnstamm, a. a. O. p. 64.

Stilleben der Würmer in aufgeschmetterten Schädeln, diese wahnsinnige Landschaft gespießter, wild zusammengestampfter Leiber".

Erinnert man sich der verlogenen Süßlichkeit, mit der man bis jetzt gewohnt war, den Krieg darzustellen, die flatternden Fahnen, die bärtigen Krieger, die mit klingendem Spiel einhermarschierten, von den Frauen und Kindern umjubelt, von den Greisen gesegnet, so begreift man die derbe und grausame Weise eines Dix, der selbst aus proletarischen Kreisen stammt und die Kriegsscheußlichkeiten unmittelbar ausgekostet hat. „Dix ist eine einzige Obstruktion gegen das subtile Bildchen, das so tut, als ob nichts gewesen ist"[1]).

Ich habe dies Bild, das allein eine ganze Wand ausfüllt, gesehen. Es war mir klar, daß, um monatelang diese Unmenge gräßlicher Kriegstaten, wie zerschmetterte Schädel, zerfetzte Leiber, und Blut, Blut und wieder Blut in allen Details auszumalen, dazu eine Obstruktionsstimmung allein nicht ausreichen kann. Es gehört dazu etwas mehr: ein (unbewußtes) sado-masochistisches Schwelgen.

Die naturalistische Darstellung kann also sehr wohl dem Bedürfnis, gewisse Affekte zum Ausdruck zu bringen, entgegenkommen. — —

Insbesondere fällt eine naturalistische Darstellungsweise mit affektivem Ausdrucksdrang bei der Schilderung seelischer Situationen zusammen. So gibt uns z. B. Dostojewski in der Person Raskolnikows ein vortreffliches Gemälde der gequälten Seele des Verbrechers nach der verbrecherischen Tat. Ein russischer Literaturkritiker, Michailowsky, hat einmal die Frage gestellt, wie es komme, daß der Dichter, der doch nicht selbst Verbrecher sei, sich in die Seele des Verbrechers so hineinfühlen kann, um imstande zu sein, ihn richtig zu schildern? Nun die Antwort läßt sich leicht geben: Kriminelle Impulse leben auch in der Brust des ehrlichen Menschen und veranlassen ihn zu kriminellen Phantasien mit allen Qualen des erwachten Gewissens. Es ist dieselbe Situation, wie wenn ein keuscher Jüngling im Traume ein Weib vergewaltigt, und darob entsetzt erwacht.

7. Denken und Phantasieren

Der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft läßt sich auch als derjenige zwischen Phantasieren und Denken begreifen. Wir wollen uns darum klarmachen, worin das Denken besteht und worin es sich vom Phantasieren unterscheidet.

Wir sahen früher, daß die aufgespeicherte Energie des Individuums es zu „unwillkürlichen" Innervationen bringt. Durch diese noch zweckfreien Bewegungen, die nur Affektentladung sind, kommt das Individuum mit den Weltobjekten in Berührung, wobei Wahrnehmung entsteht. Die einzelnen Impressionen bleiben aber nicht dauernd im „Blickfeld des Bewußtseins", sie weichen bald. Denn die verschiedenen Impressionen müssen miteinander um das verfügbare Energiequantum (der Aufmerksamkeitsbesetzung) kämpfen: so muß also jede einzelne Impression

[1]) Willi Wolfradt. Otto Dix. Leipzig, Verl. Klinkhardt & Biermann, 1924, p. 14.

abklingen. Die weichenden Impressionen hinterlassen wiederum „Spuren“, d. h. Reproduktionsmöglichkeiten, Reproduktionstendenzen (Tatsache der Erinnerung). Nach Überwindung eines inneren Widerstandes gehen die Reproduktionstendenzen in Vorstellungen über. Der innere Drang führt also zum Zusammenstoß mit der Objektwelt und infolgedessen zur Impression; die Impressionen klingen ab und weichen, hinterlassen aber Spuren; diese werden nach Überwindung des inneren Widerstandes aktualisiert, wiederbelebt, und führen zur Vorstellung.

Die reproduzierende Tendenz braucht aber nicht bei der Vorstellung stehenzubleiben, sie kann vielmehr wiederum als Innervation, und zwar in diesem Falle als „zweckmäßige“ Bewegung (oder Handlung) enden. Wir müssen hier nämlich noch folgendes beachten: Der innere Drang, der ursprünglich zur Innervation führt, darf noch nicht als „Absicht“ angesprochen werden, er ist noch nicht teleologisch beschaffen. Das kleine Kind z. B. greift nach allen möglichen Gegenständen der Umwelt, aus lauter Lust zum Greifen. Dabei stößt es einmal auf Dinge, die beschaffen sind irgendwelche seiner Triebe zu befriedigen. Ein anderes Mal stößt es wiederum auf Dinge, die das Kind verletzen, oder sonst unangenehme Sensationen ihm bringen. Die Objekte zerfallen dadurch in zwei Gruppen: in solche, die angenehme Sensationen geben, und solche, die Unangenehmes zufügen, es sind die Gruppen der Lust und Unlust bringenden Objekte. Von jetzt an hören die Innervationen auf zweckfrei zu sein, das Kind wird bestrebt sein, gewisse Erlebnisse zu meiden, wie andere absichtlich zu suchen. Die reproduzierende Tendenz, die eine Vorstellung wachgerufen hat, kann auf der geschilderten Grundlage bis zur neuerlichen Innervation (zweckmäßigen Handlung) fortschreiten.

Im primitiven (bzw. infantilen) Zustand des psychischen Mechanismus tendiert jede Regung in Innervation zu münden. Das Individuum macht dabei oft Erfahrungen peinlicher Natur, wodurch es gezwungen wird, sich vor den Objekten in acht zu nehmen. Hat z. B. das Kind sich beim Anfassen eines Gegenstandes verbrannt, so wird es ferner schwer dazu zu bringen sein, denselben oder einen ähnlichen Gegenstand wieder anzufassen. Die Bewegung vom Trieb zur Innervation wird aufgehalten, gehemmt.

Der Mechanismus dieser Hemmung ist derart beschaffen: Jede Regung ruft sofort die Erinnerungsbilder jener Erlebnisse wach, die mit dem vollständigen Abfluß der Regung assoziiert sind. D. h. die Erinnerungsspuren früher stattgehabter Erlebnisse werden mit Energie besetzt, aktualisiert: die möglichen Folgen des Sich-Hingeben dem Triebe werden „erwogen“, der Trieb so gemeistert und gerichtet, daß das endgültige Befriedigungserlebnis möglichst ungefährlich (d. h. ohne peinliche Nebenerlebnisse) erreicht wird. Dies „Erwägen der möglichen Folgen“ nennen wir Denken. Es besteht in einem Anklingenlassen verschiedener potentieller Erlebnisse (im Aktualisieren ihrer „Spuren“), im Erwägen verschiedener Möglichkeiten. Das Ziel des Denkens ist, unter verschiedenen Reproduktionstendenzen eine Auswahl zu treffen, die ausgewählten dann endgültig anzuerkennen, die anderen aber endgültig zu hemmen. Die anerkannten Reproduktionstendenzen (d. h. also diejenigen, die vor der „Ver-

nunft" als gerechtfertigt erscheinen) können sich dann in Handlungen umsetzen. Das Denken ist seiner teleologischen Bedeutung nach nur ein Umweg zum vernünftigen zweckmäßigen Handeln.

Durch die Tat bewirkt das Individuum gewisse Veränderungen in der Umgebung. Zu dieser Umgebung aber gehören auch die Mitmenschen. Auf diese menschliche Umgebung kann man auch durch eine bestimmte Art Tätigkeit „magisch" einwirken.

Stellen wir uns ein menschliches Milieu vor, wo jeder einzelne auf narzißstischer Stufe verharrt. Der Narzißt projeziert sich gleichsam in den Raum und wählt das eigene Abbild zum Liebesobjekt. Dieses narzißstische Liebesverhältnis involviert ein Werten des Abbildes als des Abgebildeten selbst. Daraus entspringt die Bildermagie: was mit dem Bilde vorgenommen wird, muß auch dem Abgebildeten zustoßen. Verallgemeinert ergibt sich daraus die imitative Magie überhaupt: Denn jede Imitation ist das Abbild eines (gewünschten) Geschehens. Durch die imitative Magie werden der Umwelt gleichsam gewisse Suggestionen erteilt, in der Erwartung, daß diese sich realisieren müssen. Da aber, unserer Voraussetzung gemäß, das menschliche Milieu (am Anfang der geschichtlichen Entwicklung) aus lauter Narzißten besteht, die sämtlich die magischen Erwartungen hegen, so müssen die Suggestionen der imitativen Magie in Erfüllung gehen.

Für den Zaubernden selbst ist seine magische Handlung eine Tat wie jede andere, durch die er gewisse Änderungen in der Umwelt zu erreichen bestrebt ist. In der menschlichen Umwelt aber bewirkt die magische Handlung eine sehr wichtige Abänderung in der Funktionsweise des psychischen Apparates. Die „magische Handlung" weckt nämlich im Gegenüber gewisse Vorstellungen (Erwartungen, Befürchtungen), die dann zu wirklichen Erlebnissen werden, d. h. in Wahrnehmungen übergehen. In der realistischen Welt führt die aktualisierte Spur zur Vorstellung, und von hier schreitet der Reproduktionsprozeß weiter fort bis zu dieser oder jener Tat, In der magischen Welt aber entsteht die Möglichkeit, daß die aktualisierte Spur über die Vorstellung in die Wahrnehmung mündet (Halluzination): es wird (durch die magische Funktion der „Phantasie") eine quasi-Wirklichkeit vorgetäuscht.

Das Denken ist der Umweg zur zielbewußten Handlung, das Phantasieren die Vorstufe zum halluzinatorischen Erlebnis. Das Denken macht das Wesen der Wissenschaft aus, das Phantasieren dasjenige der Kunst. Da das Denken nur einen Umweg zur Tat bedeutet, und die Tat wiederum auf die Objektwelt abgestimmt sein muß, so kann richtiges Denken, d. h. Denken seinem innersten Sinn nach, nur ein sachgemäßes sein. Dagegen ist das Phantasieren durch die Sachgemäßheit in keiner Weise gebunden: es schafft sich halluzinatorisch Welten, je nach der Stimmung.

Daß manche Forscher die Funktionen der Kunst und Wissenschaft so leicht vermengen und auf die Unterschiede zu wenig achten, hat seinen Grund darin, daß, wie wir oben sahen, Denken und Phantasieren beide in der Aktualisierung der „Spuren" bestehen. Zugrunde der Wissenschaft liegt dieselbe Bildhaftigkeit, wie der Kunst, sie kann sehr leicht (in der Darstellung) ein „künstlerisches" Gepräge annehmen. Aber die

letzten Ziele sind grundverschieden: in dem einen Falle sachgemäße Erkenntnis (wenn sie noch so „bitter“ sein mag), in dem anderen Falle Schwelgen im halluzinatorischen Erleben.

8. Der Naturmythos

Die schroffe Unterscheidung von Kunst und Wissenschaft, Dichtung und Wahrheit, Phantasieren und Denken, läßt sich nur auf einer gewissen Stufe der menschlichen Entwicklung aufrechterhalten. Für die Stufe der Primitivität fallen diese Kategorien zusammen: hier ist die „Dichtung“ oft zugleich auch „Wahrheit“, das „Denken“ sucht die Wirklichkeit mit Hilfe der Phantasie zu bewältigen. Das krause Produkt der Durchdringung der Wahrheit durch Dichtung ist der Naturmythos.

Die seelischen Wurzeln des Naturmythos werden begreiflich, wenn man den bekannten vedischen Schöpfungsmythos ins Auge faßt. Dort sieht sich der Âtman (= das Selbst, der „Urmensch“) um und ruft aus: „Das bin ich!“ Hier zerfließt der Âtman gleichsam im Kosmos, er sieht im kosmischen Sein nur sich selbst. D. h. der Urmensch sieht in der objektiven Welt die eigene Spiegelung, die Welt ist ihm sein Doppelgänger. Der Mensch auf der Stufe der Primitivität ist durch und durch narzißstisch, und besetzt darum den ganzen Kosmos mit seiner Ichheit.

Das führt dazu, daß der Mensch auf das kosmische Geschehen einen menschlichen Maßstab anlegt, den Naturlauf nach psychologischen Gesetzmäßigkeiten aufzufassen geneigt wird. Schon das magische Denken drängt dazu. Das Bild und der Abgebildete hängen miteinander zusammen, d. h. sie sind miteinander (in meiner Psyche) assoziiert. Ich aber, als magisch Denkender, nehme an, daß sie auch außerhalb des Denkens fest miteinander verknüpft sind, so daß das Schicksal des einen auch für den anderen bestimmend sein muß. Die Dinge werden vom magischen Denken als Gedanken behandelt, die den bekannten Assoziationsgesetzen unterworfen sind.

Einen weiteren Schritt tut dann die animistische Weltbetrachtung, die hinter jedem Weltgeschehen handelnde Personen sucht. Wie ich, Mensch, mich in verschiedene Abenteuer verwickle, dies oder jenes begehe oder erleide, so handeln auch die kosmischen Dinge in ähnlicher Weise, sie sind menschenähnliche Wesen.

Sehr verbreitet ist z. B. der Mythos von dem Helden, der von einem Ungeheuer, meistens einem Drachen, verschluckt wird, aber nach einiger Zeit (nach drei Tagen) wieder herausschlüpft. In dieser schematischen Form spiegelt unser Mythos ein Naturereignis: Der lichte Mond wird von der Finsternis verschlungen, kommt aber bald (bekanntlich nach drei Tagen) als junger Mond wieder zum Vorschein. Ebenso läßt sich der Mythos auf die Sonne beziehen: Die untergehende Sonne ist verschwunden, also von einem dunklen Ungeheuer verschlungen. Darum heißt es in manchen Fassungen unseres Mythos, der Held habe im Bauche des Ungeheuers ein Feuer angelegt, wodurch dem Untier Schmerzen verursacht und es gezwungen wurde ans Land zu schwimmen, was

dem Helden das Entschlüpfen sehr erleichterte[1]). Das Feuer ist eigentlich die Sonne selbst, die sich vorläufig im Schoße der Finsternis befindet, um dann siegreich in die Welt durchzudringen.

In der geschilderten mythologischen Auffassung erscheint das dunkle Ungeheuer gleichsam mit dem Lichte schwanger. Oder auch anders ausgedrückt: Die untergehende Sonne stirbt gleichsam, um nächstens wiedergeboren zu werden. Der Tod ist eine Voraussetzung des Lebens, wie der Untergang der Sonne eine Voraussetzung ist für ihr Aufgehen. Oder auch: D e r T o d (= die Finsternis) t r ä g t i n s e i n e m S c h o ß e d i e K e i m e d e s L e b e n s. Darum tritt in manchen Fassungen an Stelle des (sonst tierischen) Ungeheuers das W e i b. So z. B. in einer Coryakenerzählung „gehen zwei Vogelweiber zu einer Höhle am Ufer, eine nach der anderen. Sie werden von einem K a l a - R i e s e n w e i b e verschlungen, aber es gelingt ihnen zu entschlüpfen und sich einen Ausgang zu bereiten mit ihren Klauen"[2]). Ebenso erzählt eine Menschenfressersage der Zulu von einem Weibe, das seine eigenen Kinder und noch viel Volk verschlingt; dann wird die Kannibalin von einem Vogel überwunden, ihr Leib aufgerissen, und da kommt viel Volk heraus[3]). – Nach der mythologischen Auffassung ist also der Tod mit dem Zustande vor der Geburt, d e r S c h o ß d e s T o d e s m i t d e m S c h o ß e d e s W e i b e s i d e n t i s c h.

An Stelle des Weibes kann auch die Erde, die „große Mutter", treten: was in ihren Schoß fällt, geht nicht unter, sondern wird nach einiger Zeit zu neuem Leben wiedergeboren. In dichterischer Gestalt tritt uns diese Einsicht in der griechischen Mythe von Daphne entgegen. „Apollon liebte die Daphne. Spröde flieht sie Apollons Liebe, er verfolgt sie; auf ihr Flehen nimmt die Erde sie in ihren Schoß und läßt an ihrer Statt für Apollon den Lorbeer hervorwachsen." Wenn wir die mythologische Sprache richtig entziffern, so bedeutet das: Daphne wird von der Erde verschlungen, und schlüpft dann wieder als Lorbeerbaum heraus. Es ist die dichterische Schilderung des Laufes der natürlichen Dinge: Der Keim muß im Schoße der Mutter-Erde verwesen, und dann blüht neues Leben auf der Erde.

Aber im Grunde genommen erzählt uns die Sage von Daphne und Apollon viel mehr. Daphne flieht vor der Liebe, sie wird von Apollon verfolgt, in ihrer großen Angst flüchtet sie sich zur „großen Mutter". Betrachten wir das als eine Phantasie des Weibes selbst, so ist der Sinn nicht schwer zu erraten: Nur das liebeshungrige Weib will vom Manne verfolgt, d. h. wohl stark begehrt sein. Dagegen wehrt sich aber die ethische Instanz, der Sexualwiderstand des nicht fertigen Weibes. Darum ist das Produkt unserer mythologischen Phantasie ein Kompromiß: Daphne wird von der Mutter-Erde verschlungen, aber als Lorbeer wiedergeboren, den dann Apollon behalten kann.

Wir sehen also, der Naturmythos ist einerseits Darstellung von Naturbeobachtungen, gewissermaßen primitive „vorwissenschaftliche" Wissenschaft; anderseits aber ist er doch Affektäußerung, Dichtung. – –

---

1) Leo Frobenius. Das Zeitalter des Sonnengottes. p. p. 61, 65, 77 u. 90.
2) Ibid., p. 89.
3) Ibid., p. 110 f.

Die Epoche des Naturmythos ist noch nicht überwunden, manche philosophische Spekulation enthält noch naturmythische Elemente. Ich will hier nur einen Gedankensplitter von Fritz Mauthner anführen, wo uns ein solches Element entgegentritt. Die Welt ist nach Fritz Mauthner die Entfaltung der S e h n s u c h t. „Sie wurde, was sie werden wollte."

„Die Sehnsucht hauste in einem Pflanzenkeim und wollte wachsen. Sie reckte sich und sie streckte sich, sie fraß, was ihr im Wege stand, sie härtete sich und überdauerte den Winter, sie ließ nicht nach und wurde eine Eiche . . .

„Wieder hauste die Sehnsucht in einem Wurm und wollte fliegen . . . Sie reckte sich und sie streckte sich, aus ihrem ewig gebärenden Leibe setzten sich Flügel an ihre Schultern, zart und kraftvoll, wie die Fäden einer Spinne; und weil die Sehnsucht gar keine Arbeit hatte von der Erfüllung ihres schaffenden Wollens, so fand sie noch Zeit, so fand sie noch Freude, die dünnen festen Flügel mit leuchtenden Tupfen zu bemalen, der Sommersonne zur Lust.

„Die Sehnsucht hauste in einem Lehmklümpchen und wollte durch den Himmel kreisen; sie reckte sich und sie streckte sich, sie ballte sich und wurde ein Himmelswanderer, ein Stern.

„So wurde die starke Sehnsucht, was sie wollte; so wurde die Welt."[1])

Das ist nur eine launige Übersetzung des Schopenhauerschen Gedankens: „Die Welt ist die Objektivität, die Sichtbarwerdung des Willens."

Die Sehnsucht, die sich reckt und sich streckt, und das wird, was sie will, ist (wie auch der Schopenhauersche Wille) ein naturmythisches Element. Hier wird quasi über die wirkliche Welt nachgedacht; das Geheimnis ihres Werdens „dichterisch" aufgeklärt. D. h. das Problem bleibt ungelöstes Problem. Das naturphilosophische Produkt gibt uns zwar keine wirkliche Erkenntnis, es ergötzt uns aber. – –

Der Naturmythos enthält in undifferenzierter Weise Elemente der Dichtung und der sachlichen Erkenntnis. Es ist darum begreiflich, daß die grundlegenden naturwissenschaftlichen Begriffe noch Spuren ihrer mythologischen Abkunft verraten. So wenn wir z. B. statt Sehnsucht jetzt Energie sagen. Was ist aber Energie? Wir kennen Energie nur in ihrer Auswirkung. Ein gehobener Stein repräsentiert uns eine bestimmte Menge von Distanz-Energie, weil er herunterfallen muß: das Fallen des Steines ist die Auswirkung jener vorausgesetzten Distanz-Energie. Manche dichterisch veranlagten Metaphysiker sagen: Der Stein fällt, weil er Sehnsucht nach der Erde hat. Der Physiker aber sagt: Im Fallen des Steines zehrt sich die Distanz-Energie des gehobenen Steines auf.

Es könnte nun scheinen, daß hier bloß zwei verschiedene W o r t e für eine und dieselbe S a c h e gebraucht werden. In der Tat welchen Unterschied macht es, ob ich von der Sehnsucht oder der Energie des gehobenen Steines spreche?

In Wirklichkeit ist ein Unterschied vorhanden. Dem Worte „Sehnsucht" haftet noch ein a f f e k t i v e r Gehalt an, der dem Worte „Energie" fehlt. Und darin dokumentiert sich der grundlegende Unter-

[1]) Fritz Mauthner. Gottlose Mystik. Dresden, Carl Reißner (o. J.), p. 9 f.

schied von Wissenschaft und Dichtung: die eine will nüchtern und sachlich sein, die andere aber ist Trunkenheit, Stimmung, Affekt. Der Wissenschaftler läßt die Wirklichkeit auf sich einwirken, und stellt diese Einwirkung in dieser oder jener Weise dar; der Künstler dagegen bringt sich selbst zum Ausdruck.

9. Die Sprache als Ausdruck

Wie das Denken, so knüpft sich auch das Phantasieren an den sprachlichen Ausdruck. Es ist von Wichtigkeit sich klarzumachen, wie es die Sprache zustande bringt, Ausdruck von Affekten und Gedanken zu sein.

Oben haben wir gezeigt, daß das Denken gleichsam in einem Pendeln zwischen verschiedenen Vorstellungen besteht: Spuren früherer Erlebnisse werden wieder belebt und gegeneinander abgewogen. Aber meistens sind diese früheren Erlebnisse nur durch Worte im Bewußtsein repräsentiert. Woher stammt nun diese repräsentative Funktion der Worte?

Rein physikalisch betrachtet ist das Wort Geräusch und Klang, d. h. so und so geartete Schwingungen einer Luftsäule, die unser Ohr trifft. Aber das Geräusch und Klang werden zum „Worte" erst durch ihre repräsentative Funktion, indem sie nämlich auf etwas anderes bezogen werden und es im Bewußtsein vertreten können.

Aber nicht jedes Geräusch und nicht jeder Klang kann sich zur Sprache erheben. Sondern nur bestimmte Laute, die von unseren Mitmenschen kommen. Die Sprache ist Ausdruck seelischer Zustände der Mitmenschen[1]).

Da kommt z. B. ein kleiner Bub mit seiner Mutter in den Eisenbahnwagen herein. Er setzt sich und seelenvergnügt läßt er die Töne sch, sch . . . im Rhythmus der fahrenden Lokomotive erschallen. Diese Töne sind zu gleicher Zeit Darstellung der fahrenden Lokomotive und Ausdruck des vergnügten Seelenzustandes des Kindes, mit dem Zuge fahren zu dürfen.

Wie bringt es das Kind zustande sozusagen zwei Fliegen mit einem Schlag zu töten? Die Antwort ist leicht zu finden: Das Kind identifiziert sich eigentlich mit der großen zischenden Lokomotive, es macht ihm Lust eben eine solche Lokomotive zu sein. Durch die Nachahmung der zischenden Laute und des Rhythmus der fahrenden Lokomotive ist es gleichsam zu einer solchen geworden. Das zeigt uns, daß die D a r s t e l l u n g des Objektiven, die zugleich A u s d r u c k eines Affektzustandes sein soll, nicht notwendig ein B i l d d e s G a n z e n hervorbringen muß, es genügt ein einzelner charakteristischer Zug um das Ganze zu repräsentieren (Pars pro toto).

Wir sehen dasselbe auch im folgenden: „Ein Knabe, dem eine Krankheit das Gehör in dem Alter ganz geraubt hatte, da er die ersten Kinderworte schon lallen konnte, wurde von seiner Mutter durch unsere Stadt

---

[1]) „Sprache ist Lautwerdung; Lautwerdung eines Gefühls, eines Affektes, eines Willens. Sprache ist eine Gebärde; eine Bewegung; etwas aus dem Körper Geborenes." Rolf Reißmann. Lautsinn d. Sprache. Frankf. Zeitung, Nr. 901, 1926.

geleitet; sie suchte in unserer Nähe Hoffnung für die Heilung ihres unglücklichen Kindes. Der schöne muntere Knabe war damals sechs Jahre alt, das wenige, das er gesprochen hatte, war längst vergessen; er sprach nichts. Aber er hörte laute dröhnende Geräusche. Ein Wagen rollte von ihm gesehen vorüber. Ganz wie ein jüngeres hörendes Kind legte der Knabe den Finger an das Ohr, zum Horchen auffordernd, und machte dann die Bewegung des Peitschenknallens. Nicht das Rollen der Räder, die er hörte, nicht die laufenden Tiere waren es also, die ihm den lebhaftesten Eindruck gemacht hatten. Er wählte von allem nur die einzige Menschenbewegung, die er bei dem Phänomen des fahrenden Wagens gesehen, und diese ahmte er nach. Er ahmte sie nach um mitzuteilen; aber das ganze Interesse dieser Mitteilung bestand für das Kind doch nur im Wunsche, das gleiche Gefühl in uns zu erwecken, das er selbst empfand, es war nur ein Ausdruck für seine eigene innere Erregung. Und ein solcher Ausdruck, ohne jeden Zweck, als den Drang sich auszusprechen, das freudige Interesse an dem Gesehenen laut werden zu lassen, müssen wir wohl auch in dem Urlaute, dem Keimpunkt aller Sprachen voraussetzen[1])." – Auch hier identifiziert sich der Knabe mit dem peitscheknallenden Fuhrmann. Seine Geste ist also Ausdruck seines affektiven Zustandes, zugleich aber Darstellung eines Tatbestandes durch ein einziges charakteristisches Merkmal (also wiederum nach dem Prinzip pars pro toto).

Hier noch ein etwas komplizierterer Fall. Eine Mutter erzählt von ihrem zweijährigen Buben: „Als er eine arbeitende Lokomobile sah, sagte er selbständig s c h s c h. Am nächsten Tage nannte er s c h s c h das Feuer im Ofen. Wahrscheinlich erinnerte er sich beim Ofenfeuer an das Feuerloch der Lokomobile, das er schon oft und mit Wonne offen und glühend gesehen hatte[2])." – Die charakteristischen Laute s c h s c h bezeichnen ursprünglich die Lokomobile als ein arbeitendes Wesen. Die Lokomobile wird aber andererseits auch als Feuerloch aufgefaßt. Da der Ofen auch ein Feuerloch ist, so wird er vom spracherzeugenden Denken des Kindes mit der Lokomobile identifiziert, und so bedeutet am Ende s c h s c h nicht nur eine Lokomobile, sondern auch das Feuer. Das ursprüngliche charakteristische Merkmal verschiebt sich somit längs Assoziationslinien.

Diese angeführten Beispiele aus dem Leben des Kindes zeigen uns jedenfalls die Möglichkeit, Dinge durch einzelne charakteristische Merkmale zu bezeichnen. Die Methode kompliziert sich dadurch, daß das charakteristische Merkmal längs von Assoziationslinien verschoben wird, wodurch sein Ursprung verwischt wird. Das charakteristische Merkmal selbst hängt mit dem affektiven Zustande des Kindes zusammen und bringt ihn zum Ausdruck.

Die Sprache des Kindes führt uns nicht das Ding (als Substanz begriffen) vor, sondern etwas an dem Dinge Auffallendes, Wirkendes. In dieser Hinsicht wiederholt das Kind, was für das primitive Denken über-

---

1) L. Geiger. Zur Entwicklungsgesch. d. Menschheit. Stuttgart, Verl. d. J. G. Cottaschen Buchh., 1871, p. 25.

2) Hanna Neugebauer-Kostenblut. Sprachl. Eigenbildungen meines Sohnes. Zeitschr. f. Kinderforschung, Bd. 19, p. 175.

haupt charakteristisch ist. Denn „im Denken der Primitiven (tritt) die Substanzialität der Dinge zurück gegenüber den Eigenschaften und Wirkungen. Das spiegelt sich sprachlich etwa in der Tatsache, daß die Dinge in ihren ältesten Bezeichnungen häufig durch bestimmte charakteristische Eigenschaften gekennzeichnet werden ohne Betonung eines Gattungsbegriffes. Weißling, Gründling, Stichling, Rotkelchen oder Einhorn sind ältere Formen der Benennung als Weißfisch, Langhornrind u. dgl. In dieser Richtung weist es, daß in primitiven Sprachen Substantiv- und Verbalformen gar nicht oder sehr wenig geschieden sind . . . (Diese unterschiedslose Behandlung) ist doch eben nur darum möglich, weil zwischen einem mehr oder weniger unveränderlichen Dinge, das eine Wirkung ausübt, und der Wirkung, dem Vorgange selbst, kein grundsätzlicher Unterschied gemacht wird[1])." D. h. dem primitiven (bzw. infantilen) Bewußtsein kommt es zuerst auf die Tätigkeit, die Wirkung, das Geschehen, an, die „Dinge" selbst existieren noch gleichsam nicht: die „verbale" Kategorie scheint sprachlich früher da zu sein, als die „substantivistische" Kategorie. — —

Damit aber wirklich Sprache entsteht, ist es notwendig, daß der Ausdruck des Affektzustandes, der zugleich Darstellung eines Objektiven nach dem Prinzip pars pro toto ist, allgemein menschlichen Charakter hat. Denn die Sprache wurzelt „vorwiegend und ausschließlich in dem Gemeinverständnisse, als dessen Entfaltung wir sie am sichersten werden auffassen können"[2]). „Verständnis ist (aber) nur möglich, wo ein Gemeingefühl vorhanden ist[3])."

Um herauszufinden, was für ein Gemeingefühl es sein könnte, das die Sprache hervorgebracht, ist darauf zu achten, daß die Sprache nicht Einzeldinge, sondern B e g r i f f e zur Darstellung bringt. Die elementaren Begriffe aber sind das, was man W u r z e l n nennt, d. h. „Sprachelemente, welche sich einer weiteren grammatischen Analyse widersetzen, als letzte Tatsachen angesehen werden (müssen)"[4]). So verschiebt sich das Problem des Ursprungs der Sprache auf dasjenige des Ursprungs der Wurzeln, in denen sich die ältesten Begriffe verkörpern. Nun ist darauf hingewiesen worden, daß „die primitiven oder Urwurzeln der arischen Sprachfamilie meist Tätigkeiten, nicht Zustände bezeichneten, und . . . die meisten dieser Tätigkeiten solche waren, wie sie nach unserer Vermutung die Bewohner von Höhlenwohnungen und Pfahlbauten ausführen mußten, wie graben, schneiden, reiben, zerren, schlagen, weben, rudern, marschieren usw."[5]). So ist z. B. der Name für Farbe im Sanskrit varna,

---

[1]) Fritz Graebner. Das Weltbild der Primitiven. München, Ernst Reinhardt, 1924, p. 73.

[2]) Ludwig Noiré. Der Ursprung der Sprache. Mainz, 1877, p. 117.

[3]) Ibid., p. 335. — — „(Die Sprache) ist . . . die leuchtendste Spur und der sicherste Beweis, daß der Mensch nicht eine an sich abgesonderte Individualität besitzt, daß Ich und Du nicht bloß wechselseitig fordernde, sondern . . . wahrhaft identische Begriffe sind . . ., weil sonst alles Verstehen bis in alle Ewigkeit hin unmöglich sein würde." Wilhelm Humboldt in Fr. Schlegels Deutschem Museum II. Wiederabgedruckt in „Die sprachphilosophischen Werke Wilhelms von Humboldt. Herausgegeben von Dr. H. Steinthal", Berlin, 1884, p. 18.

[4]) Max Müller. Das Denken im Lichte der Sprache, p. 193.

[5]) Ibid., p. 280.

„dessen Ableitung von der Wurzel VAR, bedecken, klar ist. Farbe wurde also ursprünglich als Decke, als das Resultat des Bedeckens, Schmierens oder Malens aufgefaßt"[1]). „Der Name für Baum oder Holz, dru, ist von der Wurzel DAR, abreißen, abgeleitet, und zeigt, daß der Baum als das Objekt und Produkt des Fällens, Behauens, Schälens und Formens gedacht und benannt wurde"[2]).

Wir haben schon oben darauf hingewiesen, daß primitive Völker nicht scharf zwischen Substantiv- und Verbalformen unterscheiden, da ihnen die Wirkung, die Tätigkeit das Wichtige, das in die Augen Fallende ist. So hat in der Barmanischen Sprache sehr häufig die Wurzel, „ohne alle Veränderung auch daneben die Bedeutung eines Substantivum, in welchem ihre eigentümliche Verbalbedeutung mehr oder weniger klar hervortritt. So heißt m a i schwarz sein, drohen, schrecken, und die Indigopflanze, n ê bleiben, fortwähren, und die Sonne . . ." Ferner lassen sich im Barmanischen durch Präfigierung eines a aus Wurzeln Substantiva bilden: a-c h â Speise, Nahrungsmittel, von c h â essen; a-m y a k Ärger, von m y a k ärgerlich sein, sich ärgern; a-p a n ein abmattendes Geschäft, von p a n mit Mühe atmen[3]). — Es ist also klar, daß am Anfang der sprachlichen Entwicklung die verbale Kategorie liegt („Am Anfang war die Tat"[4]).

Da die Sprache eingestandenermaßen auf allen Stufen ihrer Entwicklung ein Organ der Gemeinsamkeit ist, so kann sie auch nur ein Produkt der Gemeinsamkeit sein[5]). Demnach „ihr wahrer Kern, ihr eigentliches Lebensprinzip die gemeinschaftliche Tätigkeit sein muß"[6]). „Es war die auf einen gemeinsamen Zweck gerichtete gemeinsame Tätigkeit, es war die urälteste Arbeit unserer Stammeltern, aus welcher Sprache und Vernunftleben hervorquoll. Haben wir denn heute noch einen Schlüssel, mit welchem wir jenes erste Werden der wunderbaren Gabe des Menschengeschlechts uns vergegenwärtigen, es nachempfinden können? Ich denke ja. Zum siegfriedigen Angriff begeistert auch heute noch der aus der Männerbrust frei und machtvoll ausströmende Laut, wie vordem die homerischen Kämpfer und die mit dem gefürchteten baritus anstürmenden Germanen. Gilt es ein anderes gefahrvolles Unternehmen, das gemeinsam ausgeführt werden soll, die Rettung eines strandenden Schiffes, den Widerstand gegen entfesselte Elemente, oder fühlt eine versammelte

---

1) Ibid., p. 281.

2) Ibid., p. 355.

3) W. v. Humboldt. Über d. Verschiedenheit d. menschl. Sprachbaues, § 24. (Sprachphilos. Werke, p. 665.)

4) Derselben Meinung ist auch Jakob Grimm. Er sagt: „Außer dem belebenden Pronomen liegt die größte und eigentliche Kraft der Sprache im Verbum, das fast alle Wurzeln in sich darstellt." „Alle Nomina, d. h. die den Sachen beigelegten Namen oder Eigenschaften setzen Verba voraus, deren sinnlicher Begriff auf jene angewandt wurde, z. B. unser Hahn, got. hana bezeichnet den krähenden Vogel, setzt also ein verlorenes Verbum hanan voraus . . . Nicht anders führt sich der sl. Name des Hahnes pjetel auf pjeti singen, der lit. gaidys auf giedmi zurück. Der Wind, lat. ventus, sl. vjetr, lit. vejas, skr. vâju heißt der Weihende von vâ . . ." Jakob Grimm. Über den Ursprung der Sprache.

5) „. . . zugleich und durch denselben Akt macht sie (die Sprache) die Vereinigung (der Menschen) möglich, und entsteht aus derselben . . ." W. v. Humboldt, Sprachphilos. Werke, p. 18.

6) Noiré, a. a. O. p. 288.

Menge gemeinsam ihr zugefügte Schmach, welche gemeinsam abgewehrt werden soll – nun wer es einmal erlebt, der weiß wie die Begeisterung des Gemeingefühls, der gemeinsamen Tätigkeit in solchen zündenden Momenten die Brust fast zersprengt, bis sie in gemeinsamem Laute sich Luft macht. So feuern noch heute die Matrosen zur raschen konzentrischen Tätigkeit sich an; so beflügelt sich der Schritt der mutigen Kriegsschar . . . Hier ist also der Ursprung des Lautes, der, gemeinsam erklingend, gemeinsam hervorgebracht, gemeinsam verstanden, nachmals zum menschlichen Worte sich entwickelte. Denn seine Eigentümlichkeit war und mußte bleiben, daß er an eine bestimmte Tätigkeit erinnerte und verstanden wurde[1])." „Der Sprachlaut ist also in seiner Entstehung der die gemeinsame Tätigkeit begleitende Ausdruck des erhöhten Gemeingefühls[2])."

Die Sprache wurzelt also in der gemeinsamen Tätigkeit. Die Affekte, die der gemeinsamen Tätigkeit zugrunde liegen, die sich in ihr manifestieren, machen sich anderseits Luft durch diese oder jene Laute. Und diese letzteren repräsentieren dann die Objekte der Tätigkeit im Gemeinbewußtsein. Auf solche Weise sind die Sprachlaute zu gleicher Zeit Affektausdruck (Repräsentanten des Subjektiven) und begrifflicher Ausdruck (Repräsentanten des Objektiven)[3]).

Das besagt aber auch, daß in der Sprache eigentlich das Objektive (die Welt der Dinge) durch ein Element des Subjektiven (Affektausdruck) bezeichnet wird. D. h. zugrunde der sprachlichen Bildung liegt die animistische Weltauffassung. Und diese macht, wie wir wissen, keinen wesentlichen Unterschied zwischen Subjektivem und Objektivem, sie läßt das Subjekt im Objekt aufgehen und zieht, umgekehrt, dieses in jenes hinein. Darauf gründet sich die „fundamentale Metapher", die es ermöglicht, „mit den Wurzeln, die ursprünglich alle einen subjektiven Charakter hatten, auch die Tätigkeiten und Zustände der objektiven Welt zu bezeichnen. Man dachte den Fluß als den Reißenden oder Renner, den Baum als den Schützer, die Sterne als die Säer des Lichtes, den Mond als den Himmelsmesser, das Sonnenlicht als Beleber"[4]). – –

In den Wurzeln drückt sich eine verbale Kategorie aus. Es fragt sich nun, wie aus dem Verbalbegriff der Substanzbegriff sich entwickelt hat? und „was ist die Eigentümlichkeit des letzteren? Doch wohl ein Herausnehmen aus der Flucht der Erscheinungen, die Abstraktion eines besonderen Wesens, von welchem die bestimmte Verbaltätigkeit entweder immer ausgehend gedacht wird, oder auf welches diese Tätigkeit

---

[1]) Noiré, a. a. O. p. 331 f.

[2]) Ibid., p. 333.

[3]) „Die Sprache ist aber kein freies Erzeugnis des einzelnen Menschen, sondern gehört immer der ganzen Nation an; auch in dieser empfangen die späteren Generationen dieselbe von früher gewesenen Geschlechtern. Dadurch daß sich in ihr die Vorstellungsweise aller Alter, Geschlechter, Stände, Charakter- und Geistesverschiedenheiten desselben Völkerstamms, dann durch den Übergang von Wörtern und Sprachen, verschiedener Nationen, endlich bei zunehmender Gemeinschaft, des ganzen Menschengeschlechts mischt, läutert und umgestaltet, wird die Sprache der große Übergangspunkt von der Subjektivität zur Objektivität, von der immer beschränkten Individualität zu alles in sich befassendem Dasein." W. v. Humboldt. Über das vergleichende Sprachstudium, 19 (Sprachphilos. Werke, p. 58).

[4]) Max Müller. Das Denken im Lichte d. Sprache, p. 305.

immer übergeht. In dem ersten Falle wäre das Subjekt das zuerst Entwickelte und Notwendigste zur Satzbildung, in dem letzteren Falle das Objekt"[1]).

D. h. also das soziale tätige Subjekt fand sich in seiner Tätigkeit wieder. Das Ich, das in der Tätigkeit sich auswirkte und die verbale Kategorie geschaffen hat, faßte in animistischer Weise die Geschehnisse im Kosmos auch als Tätigkeiten von Wesen auf, die ihm selbst glichen. Da die Tätigkeit zuerst meine Tätigkeit ist, also ein Ich, ein Wesen als Träger der Tätigkeit voraussetzt, so setzen auch die kosmischen Geschehnisse analogisch als Tätigkeiten aufgefaßt tätige Wesen voraus. So entfaltet sich aus dem Verbalbegriff der Substanzbegriff. Ohne Dichtung (d. h. in diesem Falle ohne Metapher) wäre also Sprachschöpfung unmöglich. –

Erst die Sprache hat das begriffliche Denken möglich gemacht. Das Wort repräsentiert nicht ein bestimmtes anschaulich gegebenes Einzelding, sondern zahlreiche solche Einzeldinge, inwiefern sie in irgend was übereinstimmen. „Wie der Glanz einer Beere dem Auge etwas Eßbares repräsentierte, so möge in der Urzeit die Wurzel prat (Braten, Brot, Wildbret) dieselbe Eigenschaft repräsentiert haben. Ein solches Wort repräsentiert nun offenbar etwas ganz Spezielles, es umfaßt aber mit der Zeit eine ungeheure Menge von Gegenständen. Diese differenzieren sich demnach mit der Zeit durch Sonderwörter und es trat dann jene Wurzel in eine abstrakte Ferne, wo sie – etwa Speise bedeutend – alle jene Einzelbegriffe repräsentierte[2])." –

In der gemeinsamen Arbeit ist die Sprache entstanden. Die Arbeit hat aber, wie ein geistreicher und genialer Sozialökonome, Karl Marx, es klargemacht hat, ein doppeltes Gesicht: sie ist zu gleicher Zeit konkrete und abstrakte Arbeit. Als konkrete Arbeit schafft sie ganz bestimmte Produkte, die dazu dienen, bestimmte physiologische Bedürfnisse zu befriedigen; sie repräsentiert dann einen bestimmten Gebrauchswert. In der entwickelten arbeitsteiligen, richtiger noch warenproduzierenden Gesellschaft streben die Arbeitsprodukte, gegeneinander ausgetauscht zu werden im Verhältnis der Arbeitsmengen, die in ihnen verkörpert sind (Tauschwert). Im Tauschwert oder im Wert der Waren manifestiert sich nicht die konkrete, sondern die abstrakte menschliche Arbeit, da im Tauschverkehr abstrakte Werte einander gegenübertreten, die erst im Momente des Verbrauchs (im Akte der Konsumation) wieder zum konkreten Wert (zum Gebrauchswert) werden.

Die Ware, das Produkt menschlicher Arbeit also, repräsentiert abstrakte Arbeit, ist nur die Sichtbarwerdung einer Abstraktion. Ebenso sind aber die Worte, die ursprünglich Begleiterscheinungen menschlicher Arbeit sind, sozusagen die Lautwerdung von Abstraktionen. Aber wie die Ware im letzten Grunde verbraucht werden muß und hier irgendeine Begierde stillt (und ihr somit zugleich Ausdruck gibt), ebenso hat das Wort nicht nur abstrakte (= begriffliche) Geltung, sondern dient auch als Affektausdruck.

---

[1]) Noiré, a. a. O. p. 107.

[2]) L. Noiré. Die Welt als Entwicklung d. Geistes. Leipzig 1874, p. 217.

Die Wesensgleichheit zwischen Ware und Wort ist auch aus einer Erscheinung ersichtlich, die Karl Marx als den „Warenfetischismus“ bezeichnet, dem auf dem Gebiete der Sprache der „Wortfetischismus“ auf die Seite tritt.

Unter Warenfetischismus ist folgendes zu verstehen: Jede Ware besitzt auf dem Markte einen bestimmten Wert, der ihr eigentümlich zu sein scheint. Nun ist aber der Wert keine natürliche Eigenschaft eines Gebrauchsgegenstandes, wie etwa seine bestimmte Härte, Farbe, Gestalt usw. Zwei Waren vertauschen sich gegeneinander im Verhältnis der (gesellschaftlich notwendigen) Arbeitsmengen, die in ihnen verkörpert sind. D. h. also im Warenaustausch findet ein Austausch der Arbeiten statt. Der Warenaustausch gaukelt uns eine quasi gesellschaftliche Beziehung verschiedener Produkte zueinander. In Wirklichkeit spiegelt sich hier nur die gesellschaftliche Beziehung der Produzenten zueinander. Im Werte der Ware projiziert der gesellschaftlich produzierende Mensch den sozialen Zusammenhang der Produktion auf das Produkt selbst. Diesen psychischen Mechanismus nennt nun Karl Marx den Fetischcharakter der Ware[1]).

Auch mit dem Wort verbinden wir naiverweise die Erwartung, daß es uns das Wesen der Dinge widerspiegelt. In Wirklichkeit bringt das Wort nur unsere Auffassung von den Dingen, erzählt nur davon, wie sich die Dinge in unserem Geiste spiegeln.

Im Arbeitsprozeß kommt der Mensch am gründlichsten mit den verschiedenen Seiten der Wirklichkeit in Berührung, und lernt sie kennen. Der affektive Zustand, der primär der Arbeit zugrunde liegt, macht sich lautlich Luft, worin die Genesis der Sprache begründet ist. Nun benutzt der Mensch die lautliche Affektäußerung (dank dem Dazwischentreten des Assoziationsmechanismus) zur Charakterisierung und Bezeichnung der verschiedenen Dinge. Wiederum also wird ein subjektiver Zustand auf die Objektwelt projiziert, was den allgemeinen Fetischcharakter der Worte ausmacht. — —

Man hat Wort und Begriff, Denken und Sprechen gleichgesetzt. So sagt z. B. Max Müller: „Gedankenbildung ist der erste und natürlichste Zweck der Sprache, während die Mitteilung nur akzidentell ist.“ Und ferner: „Die Tatsache, daß . . . wir, selbst wenn wir den fremden Begriff angeeignet haben, doch das Fremdwort entlehnen müssen, wenn wir den fremden Begriff genau ausdrücken wollen, zeigt wieder deutlich, daß Begriffe und Worte ein und dasselbe Leben führen[2]).“ Ebenso geht Fritz Mauthner von der bewußten und einseitigen „Gleichsetzung von Wort und Begriff“, oder von der „Gleichsetzung von Sprechen und Denken“ aus[3]).

Wir haben oben das Denken (= das Urteilen, das Suchen nach der Lösung einer Aufgabe) als ein Herumpendeln zwischen verschiedenen Möglichkeiten charakterisiert: verschiedene Spuren früherer Erlebnisse

---

[1]) Karl Marx. Das Kapital, Bd. I. — Siehe noch Leo Kaplan. Psychoanalytische Probleme, Wien, Franz Deuticke, 1916, Kap. XIII.

[2]) Max Müller. Das Denken usw., p. 36 u. 50.

[3]) Fritz Mauthner. Wörterbuch d. Philosophie, Einleitung, p. XIII, Leipzig 1923.

werden aktualisiert und gegeneinander abgewogen. Diesen Prozeß des Herumpendelns könnte man als Denken im weiteren Sinne definieren. Viel enger faßt das Wort Denken, wie es scheint, Max Müller, dem das letzte Resultat des Herumpendelns, die Verwörterung, so zu benennen beliebt. Der Verwörterung geht ein Denkprozeß voran, der als ein Kampf widerstrebender Regungen aufgefaßt werden muß[1]). Und es entsteht oft ein „Mißverhältnis zwischen Sprache und Gedanken, oder besser gesagt zwischen dem, was wir ausdrücken wollen und dem, was wir ausdrücken können"[2]). Das war schon dem jungen Berkley klar, wenn er in seinem Commonplace Book sagt: „Wir erkennen viele Dinge, zu deren Ausdruck uns die Worte fehlen. Wichtige Dinge kann man mit Hilfe dieses Prinzips aufdecken – und weil dieses von vielen Seiten unbeachtet geblieben ist, haben die Forscher verschiedene Fehler begangen, und da sie auch weiterhin bestrebt waren, ihre Erkenntnisse durch Laute mitzuteilen, was ihnen nicht gelungen ist, haben sie geglaubt, der Fehler läge in ihrer Erkenntnis, während er in Wirklichkeit in ihrer Sprache lag[3])."

Was steht der Verwörterung im Wege? Warum läßt sich der Denkprozeß nicht leicht in Worte kleiden? Um darauf die Antwort zu bekommen, wollen wir folgenden Fall analytisch untersuchen:

Eine Malerin machte ein kleines Bildchen: Ein Weg, oben umfaßt von Pappeln, läuft durch Wiesen und Felder, zwei weiße Pferde ziehen eine Droschke. (Es ist die Darstellung eines Traumes der vorangegangenen Nacht.)

In der Analyse gibt sie an, sie habe am Tage vorher ein Bildchen gesehen, wo eine Droschke von einem Pferde gezogen war. Ich mache sie darauf aufmerksam, daß ihr Bildchen keine bloße Wiederholung des Gesehenen darstelle, da sie zwei Pferde aus dem einen gemacht hat, und außerdem sind ihre Pferde von weißer Farbe, was auf dem gesehenen Bilde nicht der Fall war. Da erinnert sie sich noch, auf einer Reise im Süden einmal zwei weiße Ochsen im Gespann gesehen zu haben.

Aus diesen Daten allein wäre das Bildchen (bzw. der zugrunde liegende Traum) noch nicht zu deuten. Aber in Verbindung mit anderen Beobachtungen, die ich in der Analyse gemacht, ist mir nicht schwer den Sinn zu begreifen. Unsere Malerin gehört zu den Frauen, die dem Erotischen möglichst aus dem Wege zu gehen suchen. Sie bestreitet zwar nicht das Vorhandensein erotischer Gefühle bei sich selbst, meint aber man könne doch das „sublimieren". Nun ging sie am Tage vorher mit einem Manne, der ihr in vieler Hinsicht sympathisch ist und ihr Denken in letzter Zeit beschäftigt hat, über einen Platz, und da sahen sie eine Droschke vorüberfahren, von einem Pferde gezogen. Der Herr machte noch die Bemerkung, wie selten man heutzutage (in der Zeit des Auto) eine Droschke mit einem Pferde zu sehen bekommt. Jetzt ist uns die Sache vollkommen klar: Die zwei weißen Pferde des Bildchens, die fried-

[1]) W. Steckel. Die Polyphonie des Denkens. Fortschritte d. Sexualwissenschaft u. Psychoanalyse, Bd. I, p. 3 (Wien, Franz Deuticke, 1924).

[2]) Ibid., p. 4.

[3]) Berkley. Philosophisches Tagebuch, Nr. 224. Übersetzt v. Andr. Hecht. Leipzig 1926, p. 30.

lich nebeneinander dahinschreiten, sind als Liebesgefährten zu betrachten, die aber ihre Sexualität „sublimiert" haben (weiß = Farbe der Unschuld). Hinter dem Bildchen steckt also der Gedanke, der so verwörtert werden kann: Ich möchte lieben und geliebt sein, aber in „unschuldiger" Weise. D. h. zugleich mit der Liebessehnsucht ist auch die Furcht vor der sexuellen Anforderung gegeben. Und diese Furcht ist es, die den Liebesgedanken hemmt und seiner Verwörterung im Wege steht.

Dieselbe Malerin träumte einmal: „Sie ist auf der Bühne. Diese ist durch eine Wand vom Zuschauerraum abgeschlossen. Sie lacht darüber, daß das Publikum nicht weiß, daß sie Theater spielt."

Dieser Traum ist so zu verstehen: Hinter der „Wand" spielt sich etwas ab, wovon das „Publikum" keine Ahnung hat. Gewöhnlich sitzt doch das Publikum im Theater, um zu schauen, was auf der Bühne vorgeht! Dieser Widerspruch fällt weg, wenn wir uns entschließen, den Traum in seiner Symbolik zu begreifen: Was in der Tiefe unserer Seele vorgeht, ist vom Bewußtsein wie durch eine Wand abgeschlossen: wir „spielen Theater" vor uns selbst, und machen uns noch lustig darob!

Dieser Traum in Verbindung mit dem vorigen gibt uns Aufklärung auch über die Funktion der Kunst: Die Gedanken, die nicht verwörtert werden könnnen, toben sich in Bildern aus. — —

Bei der Darstellung von Träumen zum Zwecke der psychoanalytischen Verarbeitung ist darauf zu achten (was m. W. nicht genügend geschieht), daß es in den Träumen Stellen gibt, die sich nicht in Worte fassen lassen. So erzählt z. B. Lafcadio Hearn in einer Novelle „Der Traumfresser" einen Traum, wo er seinen eigenen toten Körper liegen sah. In der Nähe des Bettes saßen Frauen, anscheinend Wächterinnen. Und nun kommt ein Moment des Traumes, wo der Erzähler nur folgendes sagen kann: „Im selben Augenblick wurde mir bewußt, daß etwas, was keinen Namen hat, in der Atmosphäre des Zimmers war, eine Schwere, die auf meinem Willen lastete, irgendeine unsichtbare betäubende Kraft, die beständig zunahm[1])." — Nun träumte ich selbst vor Jahren, wo mir jene Stelle bei Lafcadio Hearn unbekannt war, folgendes: „Nacht. Dunkel. Vielleicht ein Haus oder etwas Ähnliches, mit ganz unbestimmten Konturen, wahrscheinlich von einem schreckenerregenden Dämon bewohnt. Es geschieht von Zeit zu Zeit etwas, was sich gar nicht bestimmt beschreiben läßt. Das, was geschieht, ruft Grauen hervor, die Gefahr ist ungeheuer. Man muß sich aber beherrschen, dem Angst- und Grauengefühl nicht nachgeben. Gelingt es, so ist die Macht des im Dunkel hausenden Dämonischen für den Moment gebrochen." — In beiden Träumen tritt ein Etwas auf, das keinen Namen hat, das sich nicht bestimmt beschreiben läßt. Wir haben hier anscheinend mit einer seelischen Schicht zu tun, die sich noch nicht zur Vision verdichtet hat[2]).

---

[1]) Lafcadio Hearn. Japanische Geistergeschichten, übersetzt von Gustav Meyrink. Berlin, Propyläen-Verl. p. 189.

[2]) So sagt auch Rilke: „Mit nichts kann man ein Kunst-Werk so wenig berühren als mit kritischen Worten: es kommt dabei immer auf mehr oder minder glückliche Mißverständnisse heraus. Die Dinge sind alle nicht so faßbar und sagbar, als man uns mei-

Der Traum selbst läßt sich als ein typischer Angsttraum charakterisieren. Nun tritt neurotische Angst gewöhnlich in zweifacher Form auf: als gegenstandslose „frei flottierende" Angst und als solche, die irgendwie plausibel begründet erscheint. Die neurotische Angst ist, wie die Psychoanalyse sich berechtigt fühlt anzunehmen, eine Umsetzung unverbrauchter Erotik. Die ursprünglich unbestimmte Angst wird dann nachträglich als Angst vor etwas Bestimmtem rationalisiert. Es ist für den seelischen Zustand der Angst nicht wesentlich, die Gestalt eines Dämons (oder ähnliches) anzunehmen.

Auf Grund des vorher Gesagten sehen wir uns berechtigt, das Seelische in drei Schichten einzuteilen: in diejenige des Affektes, der Vision und des Wortes[1]). –

Was wir denken, solange wir nur denken, wissen nur wir selbst. Durch die Verwörterung geben wir unsere Gedanken den Anderen preis. Aber noch mehr: Durch die Verwörterung werden unsere Gedanken uns selbst erst recht bewußt.

Das muß man so verstehen: Das Wort drückt die gemeinsame Auffassung aus, sozusagen die gesellschaftlich „abgestempelte" Wahrheit. Das durch ein Wort Gekennzeichnete hat gesellschaftliche Geltung. Die Worte repräsentieren somit eine bestimmte Stufe des Bewußtseins des Individuums, jene Stufe, wo das Individuum sich als Glied der Gemeinschaft fühlt und sich den dort herrschenden Wertungen unterwirft. Auch die „Wahrheit" ist eigentlich ein Produkt der Gemeinschaft. Denn „wahr" ist das „objektiv Gültige". Ein wahres Urteil gilt nicht bloß für mich, sondern es hat eine Beziehung auf ein Objekt und muß für mich jederzeit und ebenso für jedermann gültig sein. „Denn wenn ein Urteil mit einem Gegenstand übereinstimmt, so müssen alle Urteile über denselben Gegenstand auch untereinander übereinstimmen, und so bedeutet die objektive Gültigkeit des Erfahrungsurteils nichts anderes als die notwendige Allgemeingültigkeit desselben[2])."

Die Wahrheit ist „allgemeingültig", d. h. nichts anderes als eine Funktion der Gemeinschaft. Ein Instrument des Gemeinschaftslebens (wenn auch ein ziemlich unvollkommenes) ist die Sprache. Erst durch die Worte gelingt es, den Urteilen über die Objekte einen allgemeingültigen (d. h. also „wahren") Charakter zu geben. Und darum erst muß etwas beim richtigen Namen genannt werden, damit es uns recht bewußt wird, worum es sich handelt[3]).

Und darum sucht sehr oft der schwache Mensch die Dinge mit falschen Namen zu belegen, um sie annehmen zu können. Die oben angeführte Malerin z. B. ging eines Tages mit dem von ihr verehrten Manne durch den Wald spazieren, und war überglücklich. Damals war noch zwischen beiden mit keiner Silbe von Liebe gesprochen, und dieser Gedanke war

---

stens glauben machen möchte; d i e m e i s t e n E r e i g n i s s e s i n d u n s a g b a r, v o l l z i e h e n s i c h i n e i n e m R a u m e, d e n n i e e i n W o r t b e t r e t e n h a t . . ." Rainer Maria Rilke. Briefe an einen jungen Dichter, p. 9.

[1]) Wir kommen unten im Abschnitt über Musik wieder darauf zurück.

[2]) Kant. Proleomena, § 18.

[3]) Man verkennt zu oft, meint W. v. Humboldt, „die Untrennbarkeit des menschlichen Bewußtseins und der menschlichen Sprache". (Über d. Sprachstudium, § 13. Sprachphilos. Werke, p. 51.)

ihr (d. h. ihrem Bewußtsein) fern. Einige Wochen später gingen sie wieder denselben Weg, das fatale Wort war bereits ausgesprochen, sie war traurig und unglücklich. Und sie fragte ihn: „Es war doch so schön damals, als wir zum erstenmal diesen Weg gingen. Warum ist jetzt das so anders geworden?" Damals nämlich, wo das fatale Wort noch nicht ausgesprochen war, konnte man die Beziehung harmlos nehmen, sie als Freundschaft, Interesse füreinander usw. deuten. Das Wort hat alles in anderem Lichte erscheinen lassen. Nun war aber die Liebe eine Sache, die die Malerin nicht annehmen wollte, weil sie ihre „Freiheit" nicht aufgeben konnte. Sie spielte gern mit der Liebe, wie ein unvernünftiges Kind mit dem Feuer, solange sie nicht wußte, was das ist. Mit dem Worte rückte die Sache ins volle Licht des Bewußtseins, und die Angst des unfertigen Weibes beherrschte nun die Situation[1]).

10. Musik als Ausdruck des primären Bewegungsimpulses

Die Sprache ist ursprünglich Affektäußerung (des arbeitenden, tätigen) Menschen, verblaßt aber bald zur begrifflichen Darstellung. Das Affektive, das mit dem sprachlichen Ausdruck primär verbunden ist, versinkt gleichsam in die Tiefe und steigt nicht leicht mehr über die Schwelle des Bewußtseins. „In der modernen Prosa sprechen wir eine Sprache, die wir mit dem Gefühle nicht mehr verstehen . . .; die wir sprechen, wie sie uns von Jugend auf gelernt wird, nicht aber wie wir sie bei erwachender Selbständigkeit unseres Gefühls etwa aus uns und den Gegenständen selbst begreifen, nähren und bilden . . . Diese Sprache beruht vor unserem Gefühle auf einer Konvention, die einen bestimmten Zweck hat, nämlich nach einer bestimmten Norm, in der wir denken und unsere Gefühle beherrschen sollen, uns in der Weise verständlich zu machen, daß wir eine Absicht des Verstandes an den Verstand darlegen. Unser Gefühl, das sich in der ursprünglichen Sphäre unbewußt ganz von selbst ausdrückte, können wir in dieser Sprache nur beschreiben, und zwar auf noch bei weitem umständlichere Weise, als einen Gegenstand des Verstandes . . ."[2])

Infolge des Verblassens der Sprache zum bloßen Begriffsausdruck mußte ein Bedürfnis entstehen, den zurückgedrängten Affekt auf andere

[1]) „Freiheit" ist auch so ein Wörtlein, mit dem narzißstische Naturen ihre Liebesunfähigkeit zu bemänteln lieben. Der Narzißt betrachtet das Bezogensein seiner Gefühle auf ein Objekt als Abhängigkeit, Unfreiheit, Beeinträchtigung. Man liebt sich selbst zu stark, und darum ruft jede Beanspruchung von seiten des Liebesobjekts die Befürchtung wach, man würde selbst zu kurz kommen. Es ist eine Art Geiz.

[2]) Richard Wagner. Oper und Drama, III, p. 191. — Der Prozeß der Affektberaubung der Sprache hat sich nicht gleichmäßig überall durchgesetzt. „Der Entlaugungsprozeß in den europäischen Sprachen ist verschieden weit fortgeschritten. Wir haben Worte, wie ‚Verwendung', die in uns keinen Klang mehr erwecken; wir haben Worte wie ‚jäh' (bei dem man gleichsam über den Rand fällt) oder ‚spitzig' (bei dem man unmittelbar das Gefühl des Spitzigen hat) — Worte, die sich ihren Gefühlswert einigermaßen bewahrt haben; und schließlich Ausrufe wie ‚Hau!' — die keinen Sinn, sondern nur einen Ausdruckswert, einen Entspannungswert besitzen." Rolf Reißmann. Lautsinn der Sprache. Frankfurter Zeitung, 1926, Nr. 901.

Weise zum Abklingen zu bringen. Und das geschieht, wie es scheint, in der Musik, in der Melodie, die dem gesprochenen Worte (im Liede) parallel läuft.

Oder auch anders ausgedrückt: Die Ursprache (die Affekt war und zugleich symbolisch auf Objekte hinwies) spaltete sich im weiteren Verlauf der menschlichen Entwicklung in eigentliche Sprache als Begriffsausdruck und Musik als Affektausdruck. Aber auf einer sehr frühen Stufe verbanden sich die gespaltenen Teile der Ursprache wieder zu einer Einheit, zum Liede.

Das beobachten wir am Volkslied. Dieses „ging aus einer unmittelbaren, eng unter sich verwachsenen, gleichzeitigen Gemeinwirksamkeit der Dichtkunst und der Tonkunst hervor . . . Hier ist Wort- und Tondichtung eins. Dem Volke fällt es nie ein, seine Lieder ohne Texte zu singen, ohne den Wortvers gäbe es für das Volk keine Tonweise. Variiert im Laufe der Zeit und bei verschiedenen Abstufungen des Volksstammes die Tonweise, so variiert ebenso auch der Wortvers; irgendwelche Trennung ist ihm unfaßlich, beide sind ihm ein zu sich gehörendes Ganzes, wie Mann und Weib. Der Luxusmensch hörte diesem Volksliede nur aus der Ferne zu; aus dem vornehmen Palaste lauschte er den vorübergehenden Schnittern und was von der Weise herauf in seine prunkenden Gemächer drang, war nur die Tonweise, während die Dichtweise für ihn da unten verhallte"[1]).

Wir wissen, daß in der primitiven Gesellschaft die Arbeit noch lustbetont ist und oft von Gesang und Tanz umrahmt wird. So sieht z. B. ein Arbeitslied aus Kamerun aus:



Varianten des Parlando, je nach dem Text:



Dazu bemerkt Wilhelm Heinitz (der Bearbeiter der musikalischen Beilagen): „Auf die Phrase A des Vorsängers folgen eine Anzahl . . . A-Phrasen, die in ihrer zweiten Hälfte vom Vorsänger jeweils variiert werden. Die Varianten scheinen sich ganz, wie auch die Phrasierung, nach dem gesprochenen Text zu richten"[3]). Richard Wagner hat also recht, wenn er behauptet, daß ursprünglich Wortvers und Tonweise eng miteinander zusammenhängen

[1]) Rich. Wagner. Oper u. Drama, I, p. 58 f.
[2]) Franz Torbecke. Im Hochland von Mittel-Kamerun. 3. Teil. Musikanhang, Lied Nr. 5. (Hamburg, L. Friedrichsen & Co., 1919.)
[3]) Ibid., p. 154.

und als Ganzes aufgefaßt werden müssen. So bemerkt auch ein Sammler und Erforscher der sogenannten Schnaderhüpfel (Tirol), „daß es keine Schnaderhüpfel-Gedichte gibt, nur Schnaderhüpfel-Lieder. Die Texte müssen stets gesungen vorgestellt werden, auch wenn die Weise nicht bekannt ist“[1]). Derselbe Forscher behauptet sogar noch mehr: „Tanz, Gesang und gebundene Rede sind aus einer Wurzel entsprossen: aus dem schon dem primitiven Menschen eignenden Wohlgefallen am geordneten Rhythmus. Das erste ist die Einheit der zeitlich fortschreitenden Künste. Alle Glieder und Organe des Körpers, die einer bewußt geregelten Bewegung fähig sind, werden gleichzeitig und gleichartig im Spiel gerührt: Beine, Leib und Arme, Hals und Kopf; die Hände bearbeiten ein rohes Schlagzeug; aus der Kehle werden unartikulierte Laute ausgestoßen, die auf höherer Enwicklungsstufe durch gesungene Worte ersetzt werden. – Aus dieser Einheit lösen sich mit zunehmender Kultur die Teile ab und werden selbständig. So erzählt uns die Volkskunde von unbegleiteten Tänzen; der Gesang entwickelt sich zu einer besonderen Kunstgattung; aus ihm wieder geht die von musikalischer Melodik befreite gebundene Rede hervor; und die Erfindung und Vervollkommnung von Melodie-Instrumenten bildet den Ausgangspunkt für die reine Musik“[2]).

Wie Richard Wagner es so geistreich schildert, ist die „absolute“ Musik erst durch die soziale Differenzierung, durch die Klassenbildung entstanden. Durch den Riß, der durch das gesellschaftliche Ganze ging, wurde die ursprüngliche Einheit von Wortvers und Melodie gesprengt. – –

Kunst ist Ausdruck eines bestimmten Gemütszustandes. In der graphischen und mimischen Kunst wird der innere Zustand durch eine Vision, also durch Darstellung einer quasi leibhaftigen Wirklichkeit zum Ausdruck gebracht. Nun, so fragen wir jetzt, was bringt die Musik zur Darstellung? Oder was für eine Wirklichkeit täuscht sie uns vor? Und darauf antworten skeptische Musiktheoretiker: Die Musik als solche ist nie imstande irgendein Naturobjekt darzustellen, ist also auch nicht imstande, im Unterschied von anderen Künsten, uns die Illusion einer quasi leibhaftigen Welt vorzugaukeln. „Das Schaffen des Malers, des Dichters ist ein stetes (inneres oder wirkliches) Nachzeichnen, Nachformen – etwas nachzumusizieren gibt es in der Natur nicht. Die Natur kennt keine Sonate, keine Ouvertüre, kein Rondo. Wohl aber Landschaften, Genrebilder, Idyllen, Trauerspiele[3]).“

Da alle sonstige Kunst (die Architektur etwa ausgenommen), obgleich sie Ausdruck (des inneren Menschen) ist, uns als Darstellung einer objektiven Welt erscheint, die Musik dagegen nichts Objektives darzustellen vermag, so ist man leicht verleitet, ihr den Charakter, Ausdruck zu sein, abzusprechen. „In reiner Anschauung genießt der Hörer“, meint Hanslick, „jedes stoffliche Interesse muß ihm fernliegen.“ Und zitiert dann zustimmend den Philosophen Herbart, der sagt: „Was mögen doch die alten Künstler, welche die möglichen Formen der Fuge

---

[1]) Curt Rotter. Der Schnaderhüpfel-Rhythmus. (Palaestra XC), Berlin, Mayer & Müller, 1912, p. 114.

[2]) Ibid., p. 9.

[3]) Ed. Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. 7. Aufl., Leipzig, J. A. Barth, 1885, p. 172.

entwickelten, auszudrücken beabsichtigt haben? Gar nichts wollen sie ausdrücken[1])."

Der Ausgang unserer Betrachtung über Musik war Wagners Ansicht über den engen Zusammenhang von Gesangweise und Vers. Dem steht die Ansicht der absoluten Musiker gegenüber, die ihr jede Ausdrucksmöglichkeit abstreiten, da sie nichts darstellen kann. Die musikalischen Elemente, so heißt es, können von größter Pracht und Zartheit sein, „sie werden vielleicht ein mittelmäßiges Gedicht zur innigsten Offenbarung des Herzens umwandeln. Trotzdem sind es die Töne nicht, welche in einem Gesangstücke darstellen, sondern der Text". Die bestimmtesten und ausdruckvollsten Gesangstellen „werden, losgelöst von ihrem Text, uns höchstens raten lassen, welches Gefühl sie ausdrücken. Sie gleichen Silhouetten, deren Original wir meistens erst erkennen, wenn man uns gesagt hat, wer das sei"[2]).

Die Musik kann nicht nur keine objektive Welt abbilden, sondern auch kein Gefühl zur Darstellung bringen. Es spiele jemand „das Thema irgendeines Mozartschen Adagios, eines Mendelssohnschen Scherzos, eines Schumannschen oder Chopinschen Klavierstückes, den Stamm unserer gehaltvollsten Musik; oder auch die populärsten Ouvertürenmotive von Auber, Donizetti, Flotow. Wer tritt hinzu und getraut sich ein bestimmtes Gefühl als Inhalt dieser Themen aufzuzeigen? Der eine wird ‚Liebe' sagen. Möglich. Der andere meint ‚Sehnsucht'. Vielleicht. Der dritte fühlt ‚Andacht'. Niemand kann das widerlegen. Und so fort. Heißt dies nun ein bestimmtes Gefühl darstellen, wenn niemand weiß was eigentlich dargestellt wird?[3])"

Im besten Falle ist also die Musik als Ausdruck etwas ganz Vages. Aber gerade darauf stützt Richard Wagner, dem das nicht weniger klar ist als den absoluten Musikern, seine Theorie. Er sagt nämlich: „Der Ausdruck der Musik wird . . . so lange ein gänzlich vager und unbestimmender bleiben, als er nicht die . . . dichterische Absicht in sich aufnimmt: diese aber, welche sich auf eine bestimmte zu verwirklichende Erscheinung bezieht, vermag im voraus dieser Erscheinung die sinnlichen Momente des vorbereitenden Tonstückes so zu entnehmen, daß sie in beziehungsvoller Weise ihr ganz so entsprechen, wie die endlich vorgeführte Erscheinung den Erwartungen entspricht, die das vorausgekündete Tonstück in uns erregte. Die wirkliche Erscheinung tritt demnach als erfülltes Verlangen, als gerechtfertigte Ahnung vor uns hin[4])."

Die Musik ruft in uns eine gewisse Erwartung, Ahnung oder richtiger vielleicht eine Spannung hervor, die dann durch den begleitenden oder ergänzenden Text oder dramatische Aufführung mit sinnlich wahrnehmbarem Gehalt erfüllt wird. – –

Die absoluten Musiker sind im Recht, wenn sie auf die Frage: „Was will der Tonkünstler mit dieser Sonate oder jenem Scherzo ausdrükken?" ruhig antworten: „Nichts will er ausdrücken!" Aber wenn jemand uns fragen würde: „Was will der Weinende (oder Lachende) mit den

---

[1]) Ibid., p. 9 u. 17.
[2]) Ibid., p. 41 u. 43.
[3]) Ibid., p. 36.
[4]) R. Wagner. Oper und Drama, III, p. 171.

Tränen (bzw. der Grimasse des Lachens) ausdrücken?" so würden wir darauf ebenso ruhig antworten: „Nichts will der Weinende (bzw. der Lachende) ausdrücken, er drückt aber dennoch durch seine Tränen (bzw. durch sein Lachen) den Schmerz (bzw. die Freude) aus." Die Tränen sind nicht gewollt, nicht absichtlich zum Zwecke der Mitteilung von Etwas hervorgebracht; sie fließen ganz unwillkürlich als Reaktion und Symptom eines bestimmten seelischen Zustandes. Aus den Tränen selbst würden wir aber nie das Motiv erkennen, das zum Weinen einen gebracht hat; dazu gehört eben noch die Aussage des Weinenden. Und manchmal kann es auch vorkommen, daß einer, dem die Tränen in den Augen stehen, nicht imstande ist Rechenschaft zu geben, warum ihm so zumute ist. Es ist also denkbar, daß eine bestimmt gestaltete Reaktion gegeben ist als Ausdruck einer seelischen Situation, als Ausdruck, von dem man aber nicht weiß, was er eigentlich ausdrückt. – –

Im Menschen sitzen verschiedene Bewegungsimpulse (Triebe, Strebungen), die aber primär noch nicht auf ein bestimmtes Ziel gerichtet sind; es sind vielmehr nur Keime, aus denen im weiteren Verlauf Willensmomente und Affekte (von bestimmtem Inhalt) sich entwickeln. Indem der Mensch nämlich den Bewegungsimpulsen nachgibt, kommt er mit den Objekten der Welt in Berührung, lernt sie begehren oder verabscheuen, lieben oder hassen. Dadurch entsteht die affektiv gefärbte Vorstellung, die dem Wollen Ziele setzt. Die visionäre Kunst ist Ausfluß und Ausdruck von Affekt und Wunsch. Dagegen bringt die Musik den primären Bewegungsimpuls zum Ausdruck. Das meint im Grunde genommen auch Hanslick, wenn er z. B. sagt: „Was kann also die Musik von den Gefühlen darstellen, wenn nicht deren Inhalt? Nur das Dynamische derselben. Sie vermag die Bewegung eines psychischen Vorganges nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend nachzubilden[1])." Hanslick räumt der Musik nur die Bewegung des Fühlens, abgezogen von dem Inhalt desselben, dem Gefühlten, das Dynamische der Affekte, ein[2]).

Die primären Bewegungsimpulse können sich nicht nur in der Musik, also tönend, sondern auch in anderer Form, z. B. auch zeichnerisch äußern. Hierher gehört die Arabeske. „Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich neigend, dort kühn emporstrebend, sich findend und loslassend, in kleinen und großen Bogen korrespondierend, scheinbar inkommensurabel, doch immer wohl gegliedert, überall ein Gegen- und Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelheiten und doch ein Ganzes[3])."

Die Arabeske, wie überhaupt alle Zeichnung, die sich einem abstrakten geometrischen Stil annähert, scheint dadurch entstanden zu sein, daß der Maler von der Fülle der geschauten Welt absieht und nur wenige vereinfachte Konturen zu Papier bringt. In Wirklichkeit ist die Sache nicht immer so. Ich habe von Malern gehört, daß sie oft (in der Phantasie) ursprünglich eine sehr einfache Linienzeichnung vor sich haben, die

---

1) Hanslick, a. a. O. p. 29.
2) Ibid., p. 49.
3) Ibid., p. 66.

sich dann belebt und kompliziert. D. h. also in der Arabeske und geometrieartigen Zeichnung äußert sich eigentlich der primäre Bewegungsimpuls, der wächst aber oft zu einer visionären Gestalt aus. Man kann sagen, die innerlich erlebte „leere" Form füllt sich mit materiellem Gehalt. Das Visionäre ist die weitere Entfaltung des primären Bewegungsimpulses. — —

Dieselbe Beziehung besteht natürlich auch zwischen Musik und Text: der primäre Bewegungsimpuls, der seinen Ausdruck in der Musik fand, wächst zu einem visionären Bild aus, das sich uns als dramatische Handlung oder als Liedtext präsentiert. So schildert z. B. ein großer Maler seinen Eindruck von einem Chopinschen Adagio folgenderweise: „Das ganze Stück ist von idealer Vollendung, die Stimmung bald strahlend, bald voll Trauer. Es läßt an eine prächtige, lichtdurchflutete Landschaft denken, an irgendein glückliches Tal Tempe, das man zum Schauplatz einer traurigen Erzählung, einer rührenden Szene wählte. Es ist wie ein unheilbarer Schmerz, der das Menschenherz inmitten einer Natur von unvergleichlichem Glanze überfällt[1])." In der „Neunten" Beethovens klingt die rein musikalische Stimmung doch am Ende in den „Freude"-Hymnus aus. Den umgekehrten Weg geht gewöhnlich der Opernkomponist: er steigt vom visionären Bilde zum primären Bewegungsimpuls herunter. — —

Weil die Musik eigentlich ein Ausdruck des primären Bewegungsimpulses ist, also aus einer seelischen Schicht kommt, wo Bild und Wort noch keine Geltung haben, so repräsentiert sie Erlebnisse, die sich nicht verwörtern lassen[2]). Musik ist „in der Tat ein Bild, allein ein solches, dessen Gegenstand wir nicht in Worte fassen und unseren Begriffen unterordnen können. In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht imstande sind"[3]). — —

Nach Schopenhauer stellt die Musik den Willen dar; der Wille (im Schopenhauerschen Sinne) ist aber „blind", also bloßer Drang,

---

[1]) Eugène Delacroix. Mein Tagebuch. Berlin, Bruno Cassirer, 1918, p. 58. — Die Tendenz zur Vision führt eben dazu, daß nicht überall reine Musik in Form sinfonischer Kunst möglich ist. „Bei den romanischen Völkern z. B. ist die Veranlagung dafür nur in geringem Maße entwickelt. Sie sehen, daß ein musikalisch so hochbegabtes Volk wie die Italiener auf dem Gebiet der neuen Sinfonie gar keine irgendwie beachtenswerten Leistungen aufzuweisen hat. Hier bleibt das Theater der große Sammelpunkt. Die Freude am Sichtbaren, am Spiel nicht nur der Ideen und Gefühle, sondern auch der Gesten und Mimik herrscht vor, für die abstrakte Vorstellungswelt der Sinfonie hat der Italiener keine Neigung. Auch die Empfindungsart des Franzosen ist so sehr an das Vorstellbare gebunden, daß, wenn er schon die Instrumental-Sinfonie gelten läßt, sie seiner Phantasie bzw. seinem Intellekt zum mindesten durch ein Programm zu Hilfe kommen muß. Die größten Leistungen der Franzosen auf sinfonischem Gebiet zählen daher zur Programmusik: denken sie an Berlioz' Fantastique und Harold-Sinfonie, oder gar an seine Damnation sowie Roméo et Juliette, die beide bereits Zwitter von Oper und Sinfonie sind . . ." Paul Bekker. Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. Berlin, Schuster & Loeffler, 1918, p. 29.

[2]) Delacroix sagt von dem Maler Chenavard: „Dieser hält die Musik für eine untergeordnete Kunst. Er hat den richtigen französischen Geist, der Ideen braucht, die man in Worten ausdrücken kann; alles das, dem gegenüber die Sprache ohnmächtig ist, verweist er aus dem Gebiete der Kunst." A. a. O. p. 86.

[3]) Hanslick, a. a. O. p. 70.

Strebung, Tendenz. Durch die harmonische Folge und den Rhythmus bildet die Musik den „Willen“ unmittelbar ab: hier toben sich Affekte aus, aber ohne ihre Veranlassung, ohne ihr Objekt mit abzubilden. Es besteht aber oft die Tendenz, sie mit anschaulichem Gehalt zu füllen. Die aus einer Symphonie zu uns sprechenden Affekte sind alle gleichsam nur in abstracto da: „es ist die bloße Form ohne den Stoff, wie eine bloße Geisterwelt, ohne Materie. Allerdings haben wir den Hang, sie, beim Zuhören, zu realisieren, mit Fleisch und Bein zu bekleiden und allerhand Szenen des Lebens und der Natur darin zu sehen“[1]).

Hier ist klar ausgesprochen, daß die Musik nur einen primären Bewegungsimpuls zum Ausdruck bringt, und ihr Inhalt sich nicht verwörtern läßt. Er sieht aber zugleich ein (im Unterschied zu den Propheten der absoluten Musik), daß die musikalische Stimmung die Tendenz hat, in eine visionäre überzugehen. Es ist dieselbe Beziehung wie in der Angstneurose: die ursprünglich unbestimmte unmotivierte Angst rationalisiert sich später in der Gestalt eines Angstdämons (wie Mar, Alp usw.).

Den Schopenhauerschen Gedanken hat später Nietzsche aufgegriffen und weitergeführt. Mit Wagner behauptet auch Nietzsche, daß das Volkslied als ursprüngliche Melodie zu gelten hat, die sich eine parallele Traumerscheinung sucht und in der Dichtung ausspricht. Die Melodie ist das Erste und Allgemeine, das mehrere Objektivationen in mehreren Texten erleiden kann. Daraus erklärt sich die Strophenform des Volksliedes: verschiedene Bilder können demselben Gefühlstone entsprechen.

Musik und Dichtung verhalten sich zueinander wie Rausch und Traum. In der antiken Welt hat sich das Verlangen nach Rausch in den dionysischen Festen mit ihrer überschwenglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit ausgetobt. Der wilde schrankenlose „dionysische“ Trieb im Menschen stößt aber auf das Prinzip des Maßes, das durch den Gott Apollo repräsentiert ist, und muß sich unterwerfen. Der Gott Apollo ist aber seinerseits auch gezwungen nachzugeben und ein Ventil der Ur-Leidenschaft zu öffnen: der Rausch entladet sich in einer traumartigen Vision[2]).

Der Trieb (der Wille zum Leben) ist rücksichtsloses Sich-Ausleben-Wollen. Um existieren zu können, muß nun der Mensch in allen seinen Bestrebungen Maß halten. Der gestaute Affekt sucht nun Wege sich auszutoben. Und das geschieht in zwiefacher Weise: als Musik (dionysisch) und als Bild (apollinisch). Im ersten Falle kommt nur die dynamische Seite des Triebes zum Durchbruch. Im zweiten dagegen geht der Trieb gleichsam auf sein Ziel los, indem er sich eine Scheinwirklichkeit schafft, an der er sich ergötzt[3]).

---

[1]) A. Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. II. (Sämtl. Werke, herausgegeben von P. Deußen), p. 513.

[2]) Daß im künstlerischen Erleben ein brünstiges Moment sich auswirkt, sieht auch Rilke. Er sagt nämlich (Briefe an einen jungen Dichter, p. 20): „Und tatsächlich liegt ja künstlerisches Erleben so unglaublich nahe am geschlechtlichen, an seinem Weh und seiner Lust, daß die beiden Erscheinungen eigentlich nur verschiedene Formen einer und derselben Sehnsucht und Seligkeit sind.“

[3]) Siehe noch Leo Kaplan. Schopenhauer und der Animismus, Abschnitt: „Musik und Drama“ (Leipzig u. Wien, Franz Deuticke, 1925). — „Das Gefühl besteht . . . aus Bewegung und Inhalt. Das lyrische Gedicht gibt das Gefühl nur von seiten seines In-

11. Die zwei Tendenzen im Seelenleben und ihre Auswirkung in der Kunst

Jeder lebende Organismus ist eine Art Kraftmaschine. Diese lebendige Kraftmaschine steht unter der Herrschaft von zwei entgegengesetzt gerichteten Tendenzen: 1. Der Organismus ist bestrebt, möglichst wenig Energie zu verlieren, möglichst in dem obwaltenden Zustande zu verharren, das Gleichgewicht der Kräfte zu erhalten (Beharrungstendenz). 2. Die gestaute Energie drängt zur Entladung, zur Entspannung (energetische Entladungstendenz).

Durch die Entladungstendenz kommt der Mensch in Berührung mit der Welt der Objekte. Inwiefern die Objekte ihn fesseln, und er gerne seine Energie an ihnen verschwendet, sprechen wir von einer Extraversion. Darin spricht sich, wie wir sagen, eine objekterotische Einstellung aus.

Die Welt der Objekte stellt aber an den Menschen gewisse Anforderungen, die nicht immer leicht zu erfüllen sind, sie bereitet ihm manche Enttäuschungen und legt ihm Schwierigkeiten in den Weg. Da zieht sich der schwache Mensch gleichsam in sein Schneckenhäuschen zurück und überläßt sich ganz der Macht der Beharrungstendenz. Wir sprechen in diesem Falle von einer Introversion. In dieser spricht sich eine autoerotische Einstellung aus: der Mensch ist mehr von seiner Bequemlichkeit, als von den Objekten und ihren Anforderungen eingenommen.

Der Zustand der Introversion ist z. B. gut beschrieben Bhagavatgita II, 55: „Wenn jemand alle Wünsche, die in seinem Herzen ruhen, fahren läßt, . . . in sich selbst und durch sich selbst befriedigt, dann heißt er einer, dessen Weisheit festgegründet ist.“ Und noch deutlicher ib., II, 58: „Und wenn dieser seine Sinne allerwärts von den Sinnesobjekten zurückzieht, gleichwie eine Schildkröte ihre Glieder (einzieht), so ist seine Weisheit von Bestand[1]).“

Es wird hier also ein Zustand empfohlen, wo 1. „der Mensch seine Sinne von den Sinnesobjekten zurückzieht“, und dabei 2. „in sich selbst und durch sich selbst befriedigt ist“. Die Introversion wird hier als Selbstbefriedigung, also Autoerotismus charakterisiert.

Man muß in der Introversion zwei Stufen unterscheiden: Auf der ersten Stufe zieht sich der Mensch zwar von der wirklichen Objektwelt zurück, greift in sie nicht mehr handelnd ein; aber in seiner Phantasie fährt er fort sich mit ihr zu beschäftigen. Die Gedanken und Vorstellungen sind noch beim Objekt. Nur wird das Objekt nicht so genommen, wie es selbst seiner Natur nach genommen sein will, sondern die Phantasie sucht diese oder jene Korrekturen an ihm anzubringen.

---

halts; die Bewegung wird nur angedeutet, nicht ausgeführt. Die Poesie besitzt dazu nicht die Mittel, hier muß die Musik aushelfen.“ Adolph Kullak. Das Musikalisch-Schöne. Leipzig, Heinr. Matthes, 1858, p. 15.

[1]) Nach der Übersetzung von Rich. Garbe, Leipzig, H. Haessel Verlag, 1905.

Auf der zweiten Stufe der Introversion gibt der Mensch das Objekt vollständig auf und zieht sich sozusagen in das Nichts zurück.

Diese zwei Stufen der Introversion sind in einem indischen Werk (in einem Kommentar der sogenannten Sâmkhya-Lehre, im Vâcaspatimiçra's Sâmkhya-tattva-kaumudi) geschildert. Auf der einen Stufe verharren die Objekte der Sinne „nur noch in (der Form) der sehnsüchtigen Erinnerung in dem inneren Sinne". Dann folgt eine Stufe (durch die Joga-praxis zu erreichen), wo das „Aufhören selbst jenes Minimums von sehnsüchtiger Erinnerung an die (früher) herangetretenen sinnlichen und übersinnlichen Objekte" sich vollzieht[1])." Auch Bhagavatgîtâ II, 59 scheint von den zwei Stufen der Introversion zu sprechen, wenn es dort heißt: „Die Objekte schwinden für den fastenden Menschen; nur der Geschmack bleibt; (aber) auch der Geschmack schwindet, wenn er den Höchsten erschaut." D. h. für den Asketen schwinden die Objekte der Welt, es bleibt aber noch der „Geschmack" übrig, d. h. die Möglichkeit sich mit den Objekten wenigstens gedanklich zu beschäftigen; erst auf einer noch höheren Stufe verschwindet auch der „Geschmack".

Die zwei Stufen der Introversion sind in folgendem Bekenntnis eines Analysanden ersichtlich, der in seinem Liebesleben ziemlich enttäuscht war: „Früher habe er von Mädchen und Liebesabenteuern viel phantasiert. Dann kam eine Zeit, wo er auch in der Phantasie nicht mehr imstande war zu lieben oder an Liebesabenteuer zu denken." Und das ist begreiflich: In der Wirklichkeit geht vom Sexualobjekt ein Reiz aus, der das erotische Gefühl immer stärker anregt. In der Phantasie aber fehlt diese unmittelbare Einwirkung des Sexualobjekts. Darum muß das Phantasieren bald erlahmen. So gleitet man in der Introversion von der ersten Stufe zur zweiten hinab. — —

In der visionären Kunst (in der Kunsttätigkeit, wie im Kunstgenuß) greift der Mensch nicht mehr tätig (und bereitet sich eigentlich nicht auf ein solches Eingreifen vor) in die Geschehnisse der Objektwelt. Wir haben hier die Introversion erster Stufe. Betrachten wir z. B. folgendes Lied von Heinrich Heine:

Der Herbstwind rüttelt die Bäume,
Die Nacht ist feucht und kalt;
Gehüllt im grauen Mantel,
Reite ich einsam im Wald.

Und wie ich reite, so reiten
Mir die Gedanken voraus;
Sie tragen mich leicht und lustig
Nach meiner Liebsten Haus.

Die Hunde bellen, die Diener
Erscheinen mit Kerzengeflirr;
Die Wendeltreppe stürm' ich
Hinauf mit Sporengeklirr.

[1]) Übersetzt von Richard Garbe. Der Mondschein der Wahrheit, 1892, p. 585 f.

Im leuchtenden Teppichgemache,
Da ist es so duftig und warm,
Da harret meiner die Holde — —
Ich fliege in ihren Arm.

Es säuselt der Wind in den Blättern,
Es spricht der Eichenbaum:
„Was willst du, törichter Reiter,
Mit deinem törichten Traum?"

Der liebeshungrige Dichter träumt sich etwas aus, was mit der Wirklichkeit in krassem Gegensatz steht, es ist vielleicht bloß die „sehnsüchtige Erinnerung" an ein Glück, das jetzt nicht mehr möglich ist.

Die zweite Stufe der Introversion wird vollkommen in der Mystik erreicht. Die Mystik erstrebt das Einswerden mit Gott. Aber die Liebe des Mystikers zu Gott bedeutet nur die Introversion, die Abwendung von der sinnlichen Welt. Hören wir nun, was ein Mystiker, nämlich Meister Eckehart darüber sagt: „Viele Lehrer rühmen die Liebe als das Höchste ... Ich aber stelle die Abgeschiedenheit noch über die Liebe." Denn: „Bringt die Liebe mich dahin, um Gottes willen alles zu erdulden, so bringt die Abgeschiedenheit mich dahin, nur noch für Gott empfänglich zu sein. Denn im Leiden hat der Mensch immer noch ein Absehen auf die Kreatur, durch die er leidet; hingegen steht Abgeschiedenheit aller Kreaturen ledig. Daß aber Abgeschiedenheit nur noch für Gott empfänglich sei, beweise ich damit: Was aufgenommen werden soll, das muß irgendwohin aufgenommen werden. Nun steht Abgeschiedenheit dem bloßen Nichts so nahe, daß es nichts gibt, was fein genug wäre, um in ihr Raum zu finden, außer Gott: der ist so einfach und so fein, daß er in dem abgeschiedenen Herzen wohl Raum findet[1])." Die „Abgeschiedenheit", von der Meister Eckehart spricht, steht dem Nichts so nahe, wie nur möglich, d. h. es ist darunter die Introversion zweiter Stufe zu verstehen. Noch klarer ersieht man das aus folgender Schilderung der Abgeschiedenheit, die Meister Eckehart gibt: „Vollkommene Abgeschiedenheit kennt kein Absehen auf die Kreatur, kein Sichbeugen und kein Sicherheben, sie will weder darunter noch darüber sein, sie will nur auf sich selber ruhen, niemandem zu Liebe und niemandem zu Leide. Sie trachtet weder nach Gleichheit noch nach Ungleichheit mit irgendeinem anderen Wesen, sie will nicht dies oder das, sie will nur: mit sich selber eins sein! Aber dies oder das sein, das will sie nicht, denn wer das will, der will etwas sein, Abgeschiedenheit aber will nichts sein! Darum stehen alle Dinge von ihr unbeschwert[2])."

Die Musik ist in einem Punkt der Mystik nahverwandt, sie bedeutet auch die „Abgeschiedenheit" der Seele, ist objektloses Erleben, also Introversion zweiter Stufe. Anderseits ist sie jedoch energetische Ent-

---

[1]) Meister Eckeharts Schriften und Predigten. Bd. I, herausgegeben von Büttner, p. 9 f., Jena, Eug. Diederichs, 1912.

[2]) Ibid., p. 11.

ladung, ihrem Wesen nach somit ein Heraustreten des Ich aus sich selbst, ein Fortschreiten des Ich zum Nicht-Ich (Objekt). Aber dieses Fortschreiten geschieht gleichsam mit geschlossenen Augen: man strebt einem Ziele zu, ohne das Ziel selbst vor Augen zu haben. – –

Wilhelm Worringer läßt die Kunst von zwei verschieden gerichteten Prinzipien beherrscht sein, die er als Abstraktion und Einfühlung bezeichnet. Der Einfühlungsdrang findet als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen, der Abstraktionsdrang dagegen findet seine Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen, im Kristallinischen oder allgemein gesprochen in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit[1]). „Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt . . . Diesen Zustand möchten wir eine ungeheure geistige Raumscheu nennen[2])." In der Kunst der Einfühlung sucht der Mensch sich in den Dingen der Außenwelt zu versenken, sich in ihnen zu genießen, dagegen will die Abstraktion das einzelne Ding aus seinem Zusammenhang herausnehmen und durch Annäherung an abstrakte Formen es zu verewigen „und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht zu finden"[3]).

In der Einfühlungskunst hat die Phantasie noch mit den Objekten der Welt zu tun, der Mensch fühlt sich noch glücklich durch sein Vertraulichkeitsverhältnis zu den Außenwelterscheinungen. Nach unserer früheren Terminologie bedeutet das die Introversion erster Stufe: Der Mensch greift zwar nicht in das Geschehen der Welt handelnd ein, aber die Sinnesobjekte verharren noch in der Form wenigstens der „sehnsüchtigen Erinnerung" in der Phantasie. Dagegen bedeutet die Abstraktion die „innere Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt", ist gleichsam „eine ungeheure geistige Raumscheu". In der „Abstraktion" haben wir somit mit der Introversion zweiter Stufe zu tun.

In einem späteren Werke führt Worringer ein anderes Einteilungsprinzip für die Kunstübung ein, er spricht jetzt von Ausdruckskunst und Darstellungskunst. Die alte germanische Kunst z. B. ist eine Kunstübung, „der jede Tendenz der Naturnachahmung fehlt und die sich nur in ornamentalen Gebilden äußert. Träger des künstlerischen Ausdrucks war nicht irgendwie ein faßbares, dargestelltes Objekt, sondern die abstrakte Linie in all den Möglichkeiten ihrer Bewegung. Dieses ‚gleichsam urweltliche und finster chaotische Liniengewirr' (Semper) hatte keinen Inhalt in unserem Sinne, es hatte nur Ausdruck. Diese Kunst war Ausdruck an sich, Ausdruck in Reinkultur. Ob man die Dinge anschaulich darstellen oder durch Zeichen ausdrücken solle, diese Frage bestand noch gar nicht für sie: sie war noch Kunst ohne Objekt[4])." Die „Ausdruckskunst" ist „Abstraktion", „Kunst ohne Objekt", also

1) Wilh. R. Worringer. Abstraktion und Einfühlung. Neuwied, 1907, p. 3.
2) Ibid., p. 15.
3) Ibid., p. 16.
4) Worringer. Die altdeutsche Buchillustration, p. 9.

gleich der Mystik Introversion zweiter Stufe. Dagegen arbeitet die „Darstellungkunst" mit „sinnlichen Anschauungselementen", strebt eine „körperliche Illusionswirkung" an, ist mit einem Worte sehnsüchtige Erinnerung an das Objekt, bedeutet demnach Introversion erster Stufe.

(Da, wie wir oben auseinandergesetzt, jede Kunst Ausdruck ist und nur Ausdruck sein kann, so scheint uns aus diesem Grunde die Worringersche Bezeichnung: Ausdruckskunst und Darstellungskunst, wenig glücklich gewählt. Es wäre vielleicht passender, einfach von abstrakter und konkreter, oder auch von dynamisch-impulsiver Kunst und visionärer Kunst zu sprechen.) – –

Die abstrakte Kunst ist bestrebt, „das Objekt der Außenwelt gleichsam aus dem Naturzusammenhang, aus dem unendlichen Wechselspiel des Seins herauszureißen, es von allem, was Lebensabhängigkeit . . . an ihm war, zu reinigen, es notwendig und unverrückbar zu machen, es seinem absoluten Werte zu nähern"[1]). Diese Charakteristik, die Worringer der Abstraktion in der Kunst gibt, drückt das aus, was ein anderer Kunsttheoretiker, nämlich Wölflin, den linearen Stil nennt, von dem er den malerischen unterscheidet. Der lineare Stil „sieht in Linien, der malerische in Massen. Linear sehen heißt dann, daß Sinn und Schönheit der Dinge zunächst im Umriß gesucht wird – auch Binnenformen haben ihren Umriß –, daß das Auge den Grenzen entlang geführt und auf ein Abtasten der Ränder hingeleitet wird, während ein Sehen in Massen da statt hat, wo die Aufmerksamkeit sich von den Rändern zurückzieht, wo der Umriß dem Auge als Blickbahn mehr oder weniger gleichgültig geworden ist und die Dinge als Fleckerscheinungen das Primäre des Eindrucks sind. Es ist dabei gleichgültig, ob solche Fleckenerscheinungen als Farbe sprechen oder nur als Helligkeiten und Dunkelheiten." Und ferner: „das malerische Auge ist auf die Wahrnehmung der Gesamterscheinung eingestellt, in der das einzelne Objekt als Gegenstand keine wesentliche Bedeutung mehr hat. Es geht unter im Ganzen, und das Vibrieren aller Linien befördert den Prozeß der Verflechtung zu einer gleichartigen Masse[2])."

Der lineare Stil bringt also gewisse Bewegungsimpulse zum Ausdruck: das Auge wird den Grenzen der Figur entlang geführt, die Ränder werden gleichsam abgetastet. Daß dieser Stil zugleich den gezeichneten Gegenstand aus dem Naturzusammenhang heraushebt, kennzeichnet ihn als Ausdruck der Introversion zweiter Stufe. Wie das Ich (des Künstlers) sich von der Welt abgesondert hat und in die „Abgeschiedenheit" gegangen ist, so sondert es auch die Dinge aus dem Weltzusammenhang heraus.

Dagegen geht die „malerische" Kunst auf die Gesamterscheinung aus, die Dinge werden nicht aus dem Weltzusammenhang herausgenommen, weil der Künstler selbst sich nicht von der Welt abgesondert hat[3]).

---

[1]) Worringer, Abstraktion und Einfühlung, p. 16.

[2]) Heinrich Wölflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, p. 20 u. 44.

[3]) „Man wird . . . allmählich den ganzen Komplex persönlicher Stilmerkmale als Ausdruck eines bestimmten Temperamentes verstehen lernen." Wölflin, ibid., p. 6. — Die Kunstgeschichte faßt den Stil „als Ausdruck einer Zeit- und Volksstimmung, wie als Ausdruck eines persönlichen Temperaments". Ibid., p. 10.

12. Die „Tastplastik“ und ihre Beziehung zum primären Bewegungsimpuls

Die ureigenste Art an das Objekt heranzutreten ist die unmittelbare Berührung. Beim Menschen geschieht es am gründlichsten durch das Greifen mit der Hand. Mit Hilfe der greifenden Hand kommt der Mensch in einen intimen Kontakt mit dem Objekt und lernt seine Eigenschaften und Formen kennen. Die Bedeutung des Greifens für die intellektuelle Entwicklung des Menschen spiegelt sich im Worte „Begreifen“ (= Verstehen): ursprünglich verstand man das, was man „begriffen“ hat.

Wir beobachten schon beim Säugling die Sucht, alles Mögliche zu begreifen und zu betasten. Darin äußert sich ein Grundzug unserer Natur: eine Tastsucht oder, anders ausgedrückt, eine Berührungslust (oder, wie die Psychoanalyse es zu bezeichnen pflegt, „Hauterotik“).

Aus der Berührungslust entsteht als Kunstform die „Tastplastik“. Was darunter zu verstehen ist, ersieht man aus folgendem Bericht eines guten Kenners des fernen Ostens: „In China pflegt man irgendeinen kleinen Gegenstand, oft auch mehrere, mit sich herumzutragen, den man bei müßiger oder nachdenklicher Weise spielend in der Hand bewegt. Wer diesen chinesischen Brauch versucht, versteht ihn bald so gut, daß er ihn nicht selten annimmt und beibehält. Solches Spiel hat nämlich eine höchst angenehme und beruhigende Wirkung und ist besonders für nervöse und ungeduldige Menschen ein äußerst heilsames und dabei harmloses Mittel, um ihre nervöse Spannung zu lösen oder ihre Erregung abzuleiten. In vielen Fällen sind diese Spielgeräte nur hartschalige Früchte oder steinerne Kugeln, in manchen anderen aber gebraucht man kleine plastische Kunstwerke aus den verschiedensten Stoffen und in den mannigfachsten Formen. Immer aber sind solche Materialien gewählt und zu solchen Formen verarbeitet worden, daß sie der greifenden und tastenden Hand eine möglichst angenehme Empfindung geben[1].“

In dieser „Kleinplastik“ ist der Stoff möglichst rund und weich behandelt. „Auch ihre Nutzgeräte haben die Ostasiaten von alters her gern ganz oder teilweise zu plastischen Kunstwerken gestaltet. Die Papierbeschwörer aus Stein, Metall und Ton, die auf keinem Schreibtisch fehlen, die figürlich geformten Räuchergefäße, die Tuschschreibsteine, die Stempel – sie alle zeigen, gleichviel aus welchem Materiale sie bestehen, denselben geschlossenen, breiten und runden, handgerechten Stil. Denn auch diese Dinge sind bestimmt, gelegentlich in die Hand genommen und in der Hand bewegt zu werden . . . Dabei haben sie mit ihren breit behandelten und streng zusammengehaltenen Formen trotz ihrer geringen Größe nicht selten einen wahrhaft monumentalen Charakter. Man ist zuweilen versucht zu sagen, daß die ostasiatische Plastik ihre größten Werke im kleinsten Maßstabe geschaffen habe[2].“

Wir sehen hier, wie aus der Berührungslust, aus der Tastsucht, eine Tastplastik entsteht, eine Plastik, die durch den Tastsinn aufgefaßt werden will.

---

[1]) Ernst Grosse. Die ostasiatische Plastik. Zürich, Verlag Seldwyla, 1922, p. 33.
[2]) Ibid., p. 35.

Es ist aber nicht schwer einzusehen, daß Berührungslust eigentlich nur der passive Ausdruck ist für die Bewegungslust (= Muskelerotik). Schon aus diesem Grunde, weil die Voraussetzung für Ergreifen und Betasten doch die Bewegung ist.

Aber exakter läßt sich die Identität von Berührung und Bewegung in folgender Weise klarmachen: Jede Berührung ergibt nur im Momente der Berührung selbst eine intensive Sensation, klingt dann fast bis zu Null ab. Erst eine schwache Bewegung längs eines Konturs ergibt eine merkliche Sensation. Die Sensation der Berührung kann also nur als bewegte Berührung dauerhaft erlebt werden. Und die ostasiatischen Tastplastiken werden doch nicht einfach in der Hand gehalten, sondern, wie wir oben hörten, „spielend in der Hand bewegt". Die „Tastplastik" ist somit der Ausdruck eines Bewegungsimpulses eigentümlicher Art, der zugleich das Objekt seiner Sehnsucht formt und als fertiges Erzeugnis vor sich hinstellt.

Daß die Plastik ursprünglich nicht für das Auge geschaffen ist, ersieht man daraus, daß sie nicht nur (wie die Malerei) eine Figur unter einer bestimmten Ansicht darstellt; wenn man die Ansicht wechselt, dürfen die Gliedmaßen sich nicht verrenken. Die Plastik geht von einer Masse aus, dagegen zieht der Maler einen Kontur, den er dann ausfüllt[1]). D. h. Plastik ist ursprünglich nichts anderes als eben „Tastplastik".

Der Bildhauer, besonders wenn er wie heute gewöhnlich in Ton arbeitet, tastet sein Material ab und formt es in dieser Weise. Die Plastik ist also immer „Tastplastik", d. h. der Ausdruck eines primären Bewegungsimpulses (Bewegungslust, Muskelerotik). Erst das fertige Produkt der plastischen Kunst, indem es uns gegenübersteht, übernimmt quasi eine visionäre Funktion. In dem Falle ist das Sehen eigentlich nichts anderes als eine Art Distanzabtasten.

In der Plastik sind also das dionysische und apollinische Element schwer auseinanderzuhalten, sie fließen ineinander über.

13. Der Tanz

Was ist der Tanz? Wohl doch die geordnete, d. h. rhythmische Bewegung von Gliedmaßen. In diesem weiteren Sinne gehört zum Tanz nicht nur das Stampfen mit den Füßen, sondern auch die Bewegungen der Arme, das Drehen des Kopfes usw. So wird z. B. bei den Ainos (Insel Yezo, Nordjapan) der Kranichtanz (tsirumai) folgendermaßen getanzt: Die Tanzenden bilden einen Kreis und bewegen die Arme: „die beiden nach derselben Seite gerichteten Arme, der eine in gestreckter Stellung, der andere im Ellenbogen gebeugt, werden abwechselnd nach oben und unten gestoßen, oder die Arme werden nach beiden Seiten horizontal aus-

[1]) So kritisiert z. B. Delacroix Michelangelo: „In seiner Plastik ging er nicht wie die Alten vor, d. h. mit Massen. Es sieht immer aus, als hätte er einen idealen Kontur gezogen und ihn dann ausgefüllt, wie es der Maler tut. Man möge sagen, daß sich ihm seine Figur oder Gruppe nur unter einer Ansicht darstellt. Da haben wir den Maler. Daher, wenn man die Ansicht wechselt, verrenkte Gliedmaßen, unrichtige Flächen usw., Fehler, die man bei der Antike nicht findet" (a. a. O., p. 84).

gestreckt, wobei die rechte Hand den Ärmelrand faßt, und unter Neigung des Oberkörpers nach der rechten Seite wird der rechte Arm nach vorn und unten gestoßen, oder die ausgestreckten Arme von einer Seite zur anderen geschleudert, oder die durch Falten der Hände verbundenen Arme werden bald nach rechts, bald nach links, bald nach unten gestoßen –, . . . oder es werden mit den Armen Bewegungen gemacht, als ob etwas vom Boden aufgehoben würde. Bei einer Tour wird hauptsächlich das Gesäß bewegt[1])."

Wir haben früher die Behauptung aufgestellt, Arbeit lasse sich ursprünglich nicht vom Spiel unterscheiden, da sie primär der Ausdruck eines inneren Impulses, eines Bewegungsimpulses sei. Auch die Arbeit ist geordnete Bewegung von Gliedmaßen. Es ist darum begreiflich, daß „soweit die Arbeit sich rhythmisch gestalten läßt, sie vom Tanz kein Artunterschied mehr (trennt) . . ."[2]). Nicht umsonst ist bei den Tarahumara (Mexiko) das Wort für tanzen „nolávoa", was „arbeiten" bedeutet[3]).

Daß die Arbeit, wie der Tanz, ein „künstlerisches" Erlebnis sein kann, ersieht man z. B. aus folgender Schilderung eines Mädchens vom Lande (Schweizerin, aus meiner Beobachtung): „Wie wohlig durchströmte mich des Morgens beim Erwachen (auf der Alp) das selige Bewußtsein: ich lebe und darf heute wieder viel lebendige Schönheit in mich aufnehmen. Oh, wenn noch der klare Himmel einen schönen Tag verhieß, das war eine Lust, das Tagwerk zu beginnen. Das reife Gras stand üppig in jenem Sommer, das machte die Arme bald müde. Wenn dann aber die Sense durch die Schwaden rauschte in gleichmäßigem Schwung, da erfaßte mich der gewaltige Rhythmus der Arbeit und erfüllte mich mit Kraft. Es war mir, als klängen alle Stimmen zusammen in einem Jubelton." – Der Mensch der städtischen Kultur hat längst den Rhythmus der Arbeit zu merken verlernt, und merkt darum auch die Poesie der Arbeit nicht mehr. –

Wir wissen, daß zum Tanz das gesungene oder gespielte Tanzlied gehört, die den Takt markiert. Nicht anders ist es auch bei der Arbeit. Im alten Babylon z. B. begleiten rhythmische Sprüche den Takt der Arbeit. „In einem Ritual des Anu-Tempels von Uruk, der die Zeremonie beschreibt, . . . werden solche Sprüche zitiert. Dort heißt es: ‚Der Müller singt beim Mahlen (des Mehles für die heiligen Brote) den Gebetspruch: Der himmlische Landmann hat den Pflug angeschirrt. Der Bäcker singt über den warmen Broten den Gebetspruch: Nisaba (Getreidegöttin) (ist es), die überströmenden Überfluß schafft, reine Nahrung. Der Schlächter singt beim Schlachten von Rind und Schaf den Ge-

1) B. Scheube. Der Bärenkultus usw. der Ainos. Mitteilungen d. deutsch. Gesellsch. f. Natur- u. Völkerkunde Ostasiens. Bd. III, p. 49 f., Jokohama 1880. — „Die Barâbras in Ägypten sind vollendete Künstler in der Ausführung schwieriger rhythmischer Effekte. Sie führen bei ihren Tänzen andere Rhythmen mit den Händen und andere mit den Füßen aus, wenn auch beide innerhalb desselben Taktes." „Die Tänze der katschinzischen Tataren (Sibirien, am rechten Ufer des Abakan-Flusses) bestehen, wie bei den Kirgisen, in taktmäßigen Bewegungen des Körpers, die mit Gesang begleitet werden." Villoteau. Description de l'Egypte, Paris 1812, 4. T., p. 128. Georgi. Beschreib. aller Nationen d. russisch. Reiches. Petersburg 1776, p. 238. Zit. nach Rich. Wallaschek. Anfänge d. Tonkunst. Leipzig. J. A. Barth, 1903, p. p. 216 u. 220.

2) Karl Bücher. Arbeit und Rhythmus. 1899, p. 258.

3) Preuß im „Globus", Bd. 86, p. 338.

betspruch: Der Sohn des Sonnengottes, der Herr des Viehes, schuf die Weide auf dem Felde'"[1]). In einer altägyptischen Novelle erzählt ein Sohn des Königs Cheops von einer Barke von Mädchen gerudert, zum Vergnügen eines gelangweilten Königs (Snefru). „Da geschah es, daß die eine der Mägde sich mit ihrem Haare verfing, und ihr Schmuck aus blankem Malachit fiel in den See. Da verstummte ihr heiterer Taktruf — denn sie war eine der Führerinnen — und sie ließ ihr Ruder sinken. Da verstummte die ganze Reihe, und niemand ruderte mehr[2])." Mit dem Verstummen des Liedes, des heiteren Taktrufes, hört das Rudern auf. Auf primitiver Stufe ist die Arbeit rhythmische Bewegung der Gliedmaßen, ist also vom Tanze nicht zu trennen[3]).

Die Taktmäßigkeit des Tanzes ist ein Produkt „des gesellschaftlichen Charakters jener Tänze, der den einzelnen zwingt, mit einer Anzahl anderer Mitwirkender die nötige Ordnung und Einheit in den Tanz zu bringen"[4]). Nicht weniger gilt aber das Gesagte auch von der Arbeit, die den gesellschaftlichen Charakter an sich trägt. Die gegenseitige Anpassung der Arbeitenden in einer gemeinsamen Unternehmung ruft einen gleichgemessenen Rhythmus hervor.

„Alle Arbeit beginnt mit dem Gebrauch der menschlichen Gliedmaßen, der Arme und Beine, bzw. Hände und Füße, die sich ... schon von Natur rhythmisch bewegen. Und zwar gebraucht der nackte waffen- und werkzeuglose Mensch fast ebenso häufig die Füße zu seiner Arbeit, als die Hände, weil er bei jenen die ganze Schwere des Körpers, die Muskelkraft des Beines verstärken kann. Ich erinnere an die Häufigkeit des Stampfens oder Tretens bei älteren Arbeitsprozessen: das Treten der Wäsche in der Grube bei Homer, das Stampfen der Ähren beim Dreschen, der Tücher beim Walken, der Felle beim Gerben, der Trauben beim Keltern, das Kneten des Teiges mit den Füßen beim Backen, des Tones bei der Arbeit des Töpfers, des Lehmes beim Ziegelstreichen[5])."

Der primäre Bewegungsimpuls entlädt sich als ein rhythmisches Etwas, das als Arbeit oder Tanz aufgefaßt werden kann. Im weiteren Ver-

---

[1]) Alfr. Jeremias. Babylon. Dichtungen, Epen und Legenden („Der alte Orient", Bd. 25. H. 1), Leipzig, 1925, p. 8.

[2]) Ulrich Steindorff. Märchen und Geschichten der alten Ägypter, Berlin, im Propyläen-Verlag, p. 27.

[3]) „Unter den verschiedenen Gesängen der Neu-Seeländer mag ein Gesang erwähnt werden, der den Namen Toto-waka hat. Obgleich er als Komposition nicht sehr wertvoll ist, entspricht er doch vollkommen dem Zweck, für den er bestimmt ist, nämlich um einer Anzahl von Personen eine gleichzeitige Wirkung beim Heranziehen von Holzblöcken oder beim Ziehen der Kanoes zu ermöglichen. Wer je den Gesang der Matrosen gehört hat, wenn sie ein Schiff beladen oder ein Schiff ziehen, wird vollkommen verstehen, wie jener gesungen wird. Diese Gesänge haben ein verschiedenes Zeitmaß, je nachdem sie zum Ziehen von schweren oder leichten Lasten bestimmt sind." „Erwähnt sei noch der ‚Gesang' der Lastträger in Rio de Janeiro, der jedoch nichts anderes ist als ein Ruf, der den Zweck hat, die Taktmäßigkeit der Arbeit zu ermöglichen." Rich. Wallaschek, a. a. O. p. p. 43 f. u. 65. — Hier noch ein ähnlicher Bericht aus China aus dem Jahre 1905: „Wohl begegneten wir täglich vielen wohlbeladenen Dschunken, oft fünfzig bis sechzig Stück, eine hinter der anderen, . . . von den langen Rudern einer eintönig singenden Mannschaft getrieben." Albert Tafel. Meine Tibetreise, Bd. I, p. 8, Stuttgart, Berlin, Leipzig, 1914.

[4]) Rich. Wallaschek, a. a. O. p. 217.

[5]) Karl Bücher, a. a. O. p. 309.

lauf der Entwicklung spaltet sich die rhythmische Bewegung der Gliedmaßen in Arbeit und Tanz. Aber einige Zeit laufen noch Tanz und Arbeit parallel nebeneinander, da der Tanz die Arbeit ständig begleitet. So erzählt z. B. Grant aus Afrika, wie seine Leute „beim Reinigen von Reis immer von zusehenden Sängern unterstützt werden, die durch Händeklatschen und Fußstampfen die Arbeit begleiten. Sie hörten nicht auf, bis der Reis fast zu Staub zerrieben war"[1]). Dasselbe sehen wir auch bei den Tarahumara-Indianern, „denen das Tanzen als die erste und wichtigste, ja, wir dürfen getrost sagen heiligste Pflicht (gilt), damit alles gedeihe, so wie sie es wünschen. Während die Familie auf dem Felde arbeitet, muß ein Mann ununterbrochen auf dem Tanzplatze des Hauses tanzen, sonst glaubt man, die Arbeit werde nicht wohl geraten. Die einzige Sünde, deren sich der Tarahumara bewußt wird, ist: nicht genug getanzt zu haben"[2]). „Bei verschiedenen afrikanischen Stämmen müssen die Weiber, während die Männer im Kriege sind und kämpfen, rastlos zu Hause tanzen, bis sie umfallen. Das ist ihre Pflicht. Denn es waltet der Glaube, daß nur unter dieser Bedingung die Männer stark sind und den Sieg gewinnen[3])." – Wir sehen, daß der von der Arbeit abgelöste und sie begleitende Tanz eine magische Funktion bekommt: er soll die Arbeit (bzw. den kriegerischen Sieg) fördern.

Die magische Bedeutung des Tanzes ist unter anderem auch daraus ersichtlich, daß z. B. bei den Cora-Indianern ein gewisser Tanz der Regengötter, ausgeführt durch eine Genossenschaft jugendlicher Tänzer, notwendig ist, damit es Regen gibt. „Möget ihr es ausrichten", heißt es in dem begleitenden Liede an die Regengötter, „mit eurem Tanze und auf eure Erde herabzukommen." Nun untersagte der katholische Pfarrer ihnen, den Regentanz (Mitote genannt) auszuführen: „Ihr sollt nicht Mitote tanzen, ihr sollt zur Messe gehen und mir Messegebühr geben, um Messe halten zu können, damit sie (d. h. die Regengötter) regnen."

„Zweimal fragte er sie danach. Sie gaben ihm. Darauf hielt er Messe. Sie regneten (aber) nicht.

„Darauf erlaubte er ihnen: ‚Haltet ein Tanzfest ab, damit sie regnen'. Dann kam er hin, wo sie sich befanden. Er ging hin, und sie (d. h. die Regengötter) regneten nun[4])." Hier ist von den Cora-Indianern klar ausgesprochen, daß nur der Tanz Mitote Regen bewirken kann, so daß auch der katholische Missionar am Ende nachgeben mußte.

Woher aber diese Zauberkraft des Tanzes? Ein Forscher meint darüber: „Die im Tanze gesteigerte Lebenskraft, das gesteigerte Lebens- und Lustgefühl wird sehr früh wohl schon die Vorstellung erzeugt haben, daß im Tanze eine Macht liegt, daß mächtige Wirkungen von ihm ausgehen, durch ihn erzeugt werden können, heilvoll für den Tanzenden und diejenigen, die zu ihm gehören, mit denen er es gut meint[5])." Es ist nämlich so, daß der Primitive durch das Tanzen sich oft in einen hypnoiden Rauschzustand versetzt, wo er verschiedene Wunderkräfte zu besitzen

---

[1]) Rich. Wallaschek, a. a. O. p. 11.
[2]) L. v. Schröder. Mysterium und Mimus im Rigveda. Leipzig 1908, p. 23.
[3]) Ibid., p. 24.
[4]) K. Th. Preuß. Die Religion der Cora-Indianer, p. 84 und 142.
[5]) L. v. Schröder, a. a. O. p. 23.

glaubt. So verstehen es z. B. die Medizinmänner auf der Insel Ceram (Westen von Neuguinea) „sich durch Gesänge und besondere Bewegungen in einen hypnotischen Zustand zu versetzen“, während welchem ein Geist in sie fährt und sie fähig macht, ihre Patienten zu heilen[1]). Ebenso heißt es von den Schamanen der Giljaken: „Alle Macht seiner Autohypnose, die der Schamane durch rasende Schreie, Narkotika, betäubende Paukenschläge, rasenden Tanz in sich erzeugt, benutzt er dazu, um in sich diejenige höchste Sensibilität hervorzurufen, infolge deren er seine Geisterprotektoren sieht und hört. Wir dürfen ihm wohl glauben, daß er sie wirklich sieht und hört. Und mit seinem Glauben hypnotisiert er auch die ihn Umgebenden . . ., und erreicht damit, daß sie Halluzinationen haben und alles das sehen, was der Schamane selbst im Trans sieht[2]).“

Der Tanz ist der unmittelbarste Ausdruck des primären Bewegungsimpulses, die Verkörperung des „dionysischen“ Prinzips. Bekanntlich ist doch Dionysos ein tanzender Gott. Zugleich ist er aber auch ein sterbender und stets wieder auferstehender Gott, d. h. er symbolisiert die Unsterblichkeit und folglich auch die Fruchtbarkeit der Natur, er ist, wie man sich oft ausdrückt, ein „Vegetationsdämon“. Der Tanz als Ausdruck der Lebensfreude, der übersprudelnden Lebenslust und Lebensenergie ist Leben spendend, ist, kurz gesagt, „Fruchtbarkeitszauber“. – –

Dionysos, der sterbende und wieder auferstehende Gott, ist eine Personifikation der untergehenden und am nächsten Tag wieder aufsteigenden Sonne. Nach primitiver Auffassung stirbt die Sonne jeden Abend und wird dann wieder geboren. Auch durch die menschliche Geburt kommt doch jemand, der nicht da war, hierher. Da alles Gewächs doch aus der Erde emporkommt, so ist sie die „große Mutter“. Die Geburt des Menschen ist aber durch den vorangehenden Koitus verursacht. Es liegt also nahe (vom Standpunkt des magisch denkenden Primitiven), auch die Fruchtbarkeit der „Mutter-Erde“ durch den (magisch-kultischen) Koitus oder durch koitusähnliche Handlungen zu fördern. Nun ist der Koitus eine rhythmische Bewegung, also soviel als Tanz. Daraus erklärt sich die Verbindung von Tanz mit koitusähnlichen Handlungen im Fruchtbarkeitszauber, wie wir es z. B. im folgenden Bericht sehen: „Von einem australischen Stamme wird folgendes bezeugt. Um die Mitte des Frühlings, wenn die Yams reif sind, wenn die Jungen aller Tiere zahlreich und Eier und andere Nahrungsmittel vorhanden sind, beginnen die Watschandis ihr großes, halb religiöses Caarofest zu feiern, das die Ausführung der wichtigsten Pflicht der Zeugung vorbereitet. Zur Zeit des ersten Neumondes fängt man an, einen Vorrat von Lebensmitteln aller Art für die Dauer des Festes anzulegen. Am Abend der Feier ziehen sich Frauen und Kinder von der Gesellschaft der Männer zurück . . . und nun dürfen diese bis zum Schluß der Zeremonie nicht auf eine Frau blicken . . . Dann graben die Zurückgebliebenen ein großes Loch in den Boden. Früh am nächsten Morgen versammeln sie sich wieder und fahren fort, sich zu schmücken . . . Gegen abend beginnt die eigentliche Zeremonie. Sie tanzen schreiend um das Loch und fahren damit die ganze Nacht fort. Jede

1) Tauern. Ceram. Zeitschr. f. Ethnologie, Bd. 43, p. 171 f.
2) Leo Sternberg. Die Religion der Giljaken. Arch. f. Religionswissensch. Bd. 8, p. 464.

Figur der Tänze und der Refrain aller Gesänge ist darauf berechnet, ihre Leidenschaft zu entflammen. Das Loch ist so gegraben und mit Büschen geschmückt, daß es die Geschlechtsteile einer Frau nachahmt. Beim Tanze tragen sie den Speer vor sich, um einen Phallus nachzuahmen: jede Gebärde ist obszön. Am Schlusse der Zeremonie pflanzen sie Stöcke in den Boden, um den Schauplatz ihrer Orgien zu kennzeichnen. Dann ist es ein tabuierter Platz[1])." – In dieser Zeremonie ist die Erde unzweideutig als Frau markiert. Das Tanzen um das Loch, d. h. um die Vulva, hat ausgesprochen den Charakter einer sexuellen Tat. Der Tanz ist „Fruchtbarkeitszauber", weil er (dem primitiven Bewußtsein) mit dem Koitus identisch erscheint.

Der Zusammenhang von Tanz und sexueller „Ausgelassenheit" ist auch im Dionysos-Kultus erhalten. Zum Gefolge des tanzenden Gottes gehörten die rasenden und tanzenden Bacchanten und Bacchantinnen. Von diesen meint nun ironisch der König Pentheus in Euripides' Tragödie (in Wolzogens Übersetzung, Reclam):

Hier jubelt's wild um volle Trinkgefäße,
Dort schlüpft's in stiller Büsche Dunkelheit
Und gibt sich hingestreckt dem Buhlen preis.
Das nennt sich: „opferfreudige Bacchanten!"
Mir scheint, sie lieben Aphrodite mehr.

Und der Chor singt unter anderem:

Wär' ich in Kypros, dem Eiland der Minne,
Wo die Bezauberer sterblicher Sinne,
Die Geister der Liebe weilen!
. . . .
Dorthin, o Bromios, führ' mich hinaus,
Dort, wo die Schönheit, die Liebe zu Haus,
Zum bacchischen Jubelgesange! – – – –

Die magische Bedeutung des Tanzes hängt auch noch mit dem Sonnengang zusammen. Viele Tänze nämlich sind Rundtänze. Warum wird so häufig im Kreise getanzt? Es wurde bereits vermutet, daß das Tanzen im Kreise den Kreislauf der Sonne darstelle. Zwar wird das von einem jüngeren Forscher bestritten, der sagt: „Mir scheint vielmehr, daß die Kreisform, wenn überhaupt zweckbewußt, so aus demselben Grund gewählt wird, wie bei unseren Spielen: um die Spielgesellschaft in einem geordneten Ganzen zusammenzuhalten, und allen in gleicher Weise zu ermöglichen, das Interesse an den Gegenstand des Spiels zu richten oder sich gegenseitig darüber zu verständigen[2])." Gewiß ist es richtig, daß die Kreisform die Möglichkeit gibt, ein Maximum Teilnehmer auf einem Minimum Raum zu unterbringen. Aber das ist nicht das einzige Motiv des Rundtanzes.

Auf dem Erntefest in San Franzisko beginnt der Tanz um sechs Uhr abends und dauert mit einer einzigen Unterbrechung zwölf Stunden. „Im

[1]) K. Th. Preuß, Globus, Bd. 86, p. 358 f.
[2]) Rich. Wallaschek, a. a. O. p. 221.

langen Zuge, einzeln oder zu zweien, kommen zuerst die Männer, dann die Frauen vorüber, immer in der Richtung Osten, Norden, Westen, Süden, um das Feuer[1]).“ Das Feuer, um das getanzt wird, ist wohl die Sonne (das Fest gilt dem Sonnengotte Toakamunta); dann repräsentiert der Tanz die relative Bewegung der Erde gegenüber der Sonne, die wirklich die Richtung Ost, Nord, West, Süd hat. Andererseits wird auf demselben Feste der Sonnenmythos in etwas anderer Gestalt dargestellt. „Etwa um Mitternacht sprang in wilden Sätzen durch die Reihen der wie gewöhnlich um das Feuer Tanzenden ein Mann ohne besondere Abzeichen, der den gejagten Hirschen darstellte. Ohne besondere Ursache fällt er schließlich im Westen nieder, wird nach einiger Zeit von den beiden Vortänzern auf die Schultern gehoben, im Tanze mehreremal um das Feuer herumgetragen, dann an der Nordseite des Altars niedergelegt, scheinbar abgehäutet und mit einer Decke bedeckt. Dieses bedeutet das Dämpfen des Hirsches in einer mit Erde zugedeckten Grube, wie es üblich ist. Früher soll man auch die Grube für diese Szene angelegt haben . . . Nach einigen Minuten erhebt sich der Darsteller des Hirschen, und die Zeremonie ist zu Ende[2]).“ Ungeachtet dessen, daß der Hirsch als die Gesamtheit der Sterne von den Cora-Indianern gedeutet wird, glaube ich in dem angeführten kultischen Tanzdrama den alten Mythos vom sterbenden und wieder auferstehenden Gotte zu erkennen. Die Aufführung des Dramas hat aber die Bedeutung eines Zaubers zur Förderung des Lebens; die in Verbindung mit dem Drama aufzuführenden Tänze können wiederum nur als Fruchtbarkeitszauber gedeutet werden.

Daß die magische Wirkung des Tanzes vom Sonnenkulte stammt, ist auch daraus ersichtlich, daß mancherorts die Sonne selbst als tanzend vorgestellt wird. So singt ein lettisches Lied:

Sonne, die tanzt auf
Silbernem Berge,
Hat an den Füßen
Silberne Schuhe.

In einem anderen lettischen Liede heißt es:

Junge Burschen, junge Mädchen,
Schlaft nicht in der Johannisnacht!
Dann werdet ihr morgens schauen,
Wie die Sonne im Tanz sich dreht.

„Auch der lettische Gott Uhsing, ein Gott der im Frühling neu aufsteigenden Sonne . . . erscheint tanzend:

Uhsing tanzte, Uhsing sprang
Hinter meinen Pferdestall.
Spring, Uhsing, wohin du springen magst,
Spring nur in den Garten der Röslein.

[1]) Preuß in der Zeitschr. f. Ethnologie, Jahrg. 1906. Zit. nach Schröder, a. a. O. p. 31.
[2]) Preuß bei Schröder, ib., p. 32.

„Weitverbreitet ist in germanischen Landen – Deutschland, England, Skandinavien – die Vorstellung, daß die Sonne am Ostermorgen hüpfe und springe, tanze, ihre drei Freudensprünge tue und dergleichen mehr. Ja, so fest gewurzelt ist dieser Glaube, daß bis in die Gegenwart hinein das Volk an manchen Orten in aller Frühe hinauszieht, um das Tanzen und Springen der Sonne zu beobachten, obwohl doch nie ein natürliches Phänomen dem entsprochen haben kann. So mächtig lebt die alte Vorstellung vom Tanz der Sonne, der aufgehenden Sonne im Frühlingsanfang noch heute[1])."

Das Tanzen im Kreise ist also eine Darstellung des Sonnenganges, eine Darstellung des zyklischen Charakters der meisten Naturgeschehnisse. Der magisch denkende Primitive beeilt sich durch Vollbringung einer Tanzrunde auf die Natur so einzuwirken, daß die notwendigen Zyklen (von Nacht und Tag, Winter und Sommer, Tod und Leben) nicht irgendwo unterbrochen werden.

Im Zusammenhang damit ist es selbstverständlich, daß man z. B. in der Schweiz (wie auch anderswo) am Fastnacht ein Feuer anzündet und es umtanzt. „Im Kanton Solothurn wird dabei der Reim ausgerufen:

E Burdi Holz, e Wälle Strau (Stroh)
Oder en alti Hausfrau.

„Der Vers ist nicht uninteressant; er weist uns auf die weitverbreitete Sitte hin, nach welcher in den Frühlingsfeuern, die den Lenz begrüßten, alte, den Winter vorstellende Weiber oder auch Männer in Gestalt von Strohpuppen verbrannt werden . . .

„. . . In Freiburg herrschte dabei ehemals die bemerkenswerte Sitte, daß niemand anders, als die jüngste Vermählte oder ein Mädchen aus der Honoratioren-Klasse das erste Feuer anlegen durfte . . . Es weist uns auch das wieder auf den Hang des Volkes, die Fruchtbarkeit der Natur durch menschliche Fruchtbarkeit zu symbolisieren, oder, noch besser gesagt, durch das Symbol der menschlichen Fruchtbarkeit zu beschwören. Das gleiche Prinzip liegt ursprünglich dem anscheinend selbstverständlichen Umtanzen des Feuers zugrunde; gilt doch im Kanton Zürich die Regel, je höher man beim Tanz springt, desto höher gerate der Flachs[2])." – Der Winter hat lange gedauert, so muß man jetzt die Fruchtbarkeit der Natur beschwören, die Geburt des Sommers magisch bewirken. Und dazu gehört das Umtanzen des Feuers, das den regelmäßigen Gang der Sonne darstellt und sozusagen auch (magisch) verbürgt. – –

[1]) L. v. Schröder, a. a. O. p. 45. — In vielen Gegenden Deutschlands findet in der Frühe des ersten Ostersonntags ein Schauen in einen Eimer Wasser statt, „um zu sehen, wie die Sonne selbst an diesem Freudentage springt und tanzt. Auch in England kommt diese Sitte vereinzelt vor, statt des Wassergefäßes blickt man hier auch wohl in eine Quelle, die dem Zwecke — das Widerspiegeln der Sonne von der zitternden Oberfläche — noch besser entspricht. In Irland ist diese Betrachtung des Tanzes der Sonne am Ostermontag zu Ehren der Auferstehung des Herrn in einem Quell oder klarem Wasser selbst bis in die ansehnlichsten Familien gebräuchlich". Karl Haberland. Der Spiegel im Glauben und Brauch der Völker. Zeitschr. f. Völkerpsychologie, Bd. 13, p. 331 f.

[2]) E. Hoffmann-Krayer. Die Fastnachtgebräuche i. d. Schweiz. Schw. Arch. f. Volkskunde, Bd. I, p. 177 ff. — Auch in Schlesien heißt es: „In der Fasching muß die Hausfrau tanzen und dabei hochspringen, dann gedeiht der Flachs." Paul Drechsler. Sitte, Brauch und Volksglaube in Schlesien, Bd. I, Leipzig, B. G. Teubner, 1903, p. 56.

„Merkwürdigerweise bildet der Tanz in manchen Gegenden Afrikas auch einen Teil der Trauerzeremonie, was unseren modernen Anschauungen widerspricht. Die Sulimas (östlich der Sierra Leone-Küste) begraben ihre Toten in der Stille. Innerhalb eines Monates nach diesem Ereignisse versammeln sie sich an der Grabstätte, die Männer tanzend und schreiend, die Jelle (Musiker) spielend und singend, die Frauen tanzend. Nur bei dieser Gelegenheit dürfen die tanzenden Frauen unanständige Gebärden führen[1]).“

Um den Tanz als Bestandteil auch einer Trauerzeremonie zu begreifen, muß man zuerst sich erinnern, daß der Tanz unter primitiven Verhältnissen nicht bloß der eitlen Vergnügungssucht dient, wie dies der Fall auf „höherer“ Kulturstufe ist; sondern eine wichtige kultische und magische Handlung ist. Dann ist es noch wichtig, sich zu vergegenwärtigen, daß der Tod vom primitiven Menschen als eine ansteckende Gefahr (als böse dämonische oder magische Macht) aufgefaßt wird. Alles, was mit dem Tode zusammenhängt, ist bei primitiven Völkern „tabu“ (d. h. heilig, verboten, was anzurühren gefährlich oder sündhaft ist) „. . . alles, was mit dem Tode in Berührung gekommen ist, eine Art infektiöser Wirkung im Sinne der alten Zaubergedanken befürchten läßt. Deshalb muß man sich von der Berührung mit dem Tode möglichst fernhalten. Wer es nicht vermeiden konnte, eine Leiche anzufassen, darf seine eigene Nahrung nicht mit den Händen ergreifen, sondern muß sich füttern und tränken lassen, damit die Infektion wenigstens seinem Innern fernbleibt[2]).“ Nun, um diese (infektiöse, magische) Gefahr abzuwehren, setzt der Primitive seine Trauerzeremonie ein: Die „unanständigen“ Gebärden der Frauen im oben angeführten Beispiel deuten natürlich den Fruchtbarkeitszauber an, der ein wirksames Mittel gegen den Tod ist. Dasselbe bezweckt aber der Tanz im allgemeinen: als Manifestation des Lebens, der Lebenskraft, ist er ein abwehrmagisches Mittel gegen den Tod.

Auch im alten Ägypten nahm der Tanz in der Trauerzeremonie eine wichtige Stellung ein. Die Teilnehmer an einer solchen Zeremonie bewegten sich „dabei um den Sarg oder auch um eine Statue des Verstorbenen“. Die Szene „sollte durch ihre Zauberwirkung dem Toten Mund und Augen öffnen, ihn also neu beleben“, d. h. „das Wiederaufleben im Jenseits sichern“. Das folgt aus den Texten, die bei der beschriebenen Zeremonie gesungen wurden[3]).

[1]) Rich. Wallaschek, a. a. O. p. 225.

[2]) Fritz Graebner. Das Weltbild d. Primitiven, p. 60.

[3]) A. Wiedemann. Die Anfänge dramatischer Kunst im alten Ägypten. Mélanges Nicole. Genève, W. Kündig & Fils, 1905, p. 572 f. — Daß dieser Zug noch dem Volksglauben unserer Zeit nicht fremd ist, erhellt aus folgendem: „In Skiernewice, dem kleinen Städtchen in Russisch-Polen, wurde am 28. Juni 1894 auf dem jüdischen Friedhofe eine Hochzeit gefeiert, was laut einem alten Glauben ein wirksames Mittel gegen die Cholera sein soll. An diesem Tage wurde nämlich der ärmste junge Mensch des Ortes mit einem ebenso armen Mädchen verheiratet. Sie erhielten eine Aussteuer, die ihre Zukunft sicherte und zu welcher Juden und Christen beitrugen. Fast die ganze Einwohnerschaft, mit Branntweinflaschen in der Hand, bewegten sich von Musik begleitet nach dem Friedhofe, tanzend und singend, und über die Späße der buntgekleideten Possenreißer lachend. Ähnliche Züge wurden in Paris abgehalten, als die schwarze Pest dort so furchtbar wütete“ (Fr. S. Krauß. Slawische Volkforschung, p. 94, Fußn.). — Der russische Dichter Alexander Puschkin schildert ein solches ausgelassenes Tanzfest in einem dramatischen Gedicht, betitelt: „Das Gastmahl während der Pest.“

In Kamerun bei den Tikar-Negern wird folgender Totentanz aufgeführt: Bei diesem Tanz wird ein rechteckiger Lederschild gebraucht, der an der oberen Schmalseite einen Ring aus biegsamen Zweigen trägt. „Der Tänzer streift den Ring über den Kopf und legt ihn um den Hals; der auf dem Rücken hängende Schild wird mit den Händen an der unteren Schmalseite auf dem Gesäß festgehalten. Der Kopf bleibt während des ganzen Tanzes krampfhaft nach oben gerichtet. So glauben die Neulinge unter den Zuschauern, die Schildträger seien ‚gefesselt wie einer, der hingerichtet werden soll' (von den auf den Rücken gefesselten Händen führt eine straff angezogene Schnur zum Hals hinauf und zieht den Kopf zurück, so daß die Kehle für den tödlichen Hieb frei ist). Die Tänzer führen ihren Tanz auf der Stelle aus, sie rühren sich nicht vom Fleck; sie bewegen nur rhythmisch den Körper dadurch, daß sie sehr rasch die Beine aneinander vorbei bewegen, oft auch gleichzeitig die Fersen heben, ohne aber die Zehen auch nur im geringsten zu rühren . . . Der Tänzer darf keinen Laut von sich geben . . . Der Tanz nimmt seinen Fortgang bis zur völligen Ermüdung, ja fast Bewußtlosigkeit der Tänzer. Aber keiner darf fallen, das wäre ein übles Zeichen für ihn . . .[1])"

Der Berichterstatter fügt noch hinzu: „vielleicht stellt die merkwürdige Haltung, gleich der eines zum Tode Verurteilten, ein Symbol des Todes dar"[2]). Die Tänzer stellen also Tote dar, darum sind sie in ihren Bewegungen gehemmt, tanzen sie an der Stelle, rühren sich nicht vom Flecken. Aber die rhythmischen Körperbewegungen manifestieren den Willen zum Leben, der sich natürlich durchsetzen wird. Darum darf man keinesfalls fallen, das wäre ein Nachteil für die magische Wirksamkeit des Tanzes, gleichsam ein Entgegengehen dem Tode. – –

Der Tanz ist eine Manifestation der Lebenskraft, oder, was (für die primitive Auffassung) dasselbe ist, des magischen Willens. Es ist darum begreiflich, daß er überall dort stattfinden muß, wo einem Gefahren drohen. So wird bei allen Kriegsunternehmungen getanzt. Ein Überbleibsel solcher Kriegstänze scheint z. B. der folgende Schwerttanz der Ainos zu sein: Er wird nur von Männern getanzt, obgleich sonst bei den Ainos nur Frauen und Mädchen sich an den Tänzen beteiligen. Der Schwerttanz (emus-rimise genannt) „wird in der Regel von zwei oder mehreren Männern getanzt, welche während des Tanzes Schwerter oder in Ermangelung von solchen flache Holzstücke aneinander schlagen. Dazu wird unter der Begleitung auf ein Brett geschlagener Hölzer . . . oder auch unter dem Takte einer japanischen Trommel ein kriegerisches Lied gesungen, das sehr alt sein soll . . ." Der Text des Liedes lautet: Der in der Luft schwebende Gott Yoshitsune (Repräsentant der japanischen Macht) und der den Ainos gegen Yoshitsune zu Hilfe eilende Berggott fochten in heftigem Streite miteinander, zwei Götter gingen unter Donner auseinander[3]).

Der Schwerttanz, der hier geschildert ist, scheint, auf den ersten Blick wenigstens, den Kampf zur dramatischen Darstellung zu bringen, und

---

[1]) Thorbecke, a. a. O. p. 114.
[2]) Ibid., p. 116.
[3]) B. Scheube. Die Ainos. Mitteilungen d. deutsch. Gesellsch. Ostasiens, Bd. III, H. 25, p. 236 f.

kann zum Zweck haben, bei den Kriegern den Kriegsmut zu wecken, sie in einen Wutrausch zu versetzen. Darum wird er eben nur von Männern getanzt.

Ehe wir aber seine tiefer verborgene Bedeutung ans Licht ziehen, wollen wir noch darauf hinweisen, daß ein ähnlicher Schwerttanz auch im Frankreich des 16. Jahrhunderts an Hofbällen anzutreffen war. Dieser Tanz, der auch nur von Männern getanzt wurde, hieß les Bouffons oder Mattachins. „Die Ausführenden trugen kleine Brustschilder, sowie gedrehte Fransen an den Achseln; unter dem Gürtel hervor, und durch diesen festgehalten, hängt ein Taffetröckchen; die Sturmhaube ist von Goldpapier, die Arme sind bloß, die Beine tragen Schellen, das Schwert oder der Degen ist in der rechten, der Schild in der linken Faust. So ausgerüstet tanzt man diesen Tanz im geraden Takt, nach einer geeigneten Musik, und begleitet denselben mit Aneinanderschlagen der Schwerter oder Aufschlagen auf die Schilder . . .[1])."

Wir kehren jetzt zum Schwerttanz der Ainos zurück. In dem den Tanz begleitenden Liede hieß es am Ende: „zwei Götter gingen unter Donner auseinander". Nun ist damit zusammenzuhalten, daß nach der mythologischen Auffassung der Ainos Gewitter entstehen, „wenn die im Himmel wohnenden Donnergötter miteinander in Streit geraten. Der Lärm der auf schwarzen Wolken gegeneinander Kämpfenden ist der Donner, die gezückten Schwerter sind die Blitze. Fährt ein Blitz nieder, so ist ein Donnergott besiegt worden und fällt aus den Wolken herab"[2]).

Mit Bezug auf diese mythologische Auffassung hat der Schwerttanz die Darstellung des Gewitters (= Götterkampf) zu bedeuten und bekommt dadurch den Sinn eines Fruchtbarkeitszaubers. Denn Gewitter kommen in Yezo nur im Sommer vor. Der Sommer ist aber Leben, der Winter – Tod. Man verscheucht den Winter-Tod durch eine Zauberhandlung, die den Götterkampf darstellt, welcher eigentlich das Gewitter bedeutet, der doch nur im Sommer vorkommen kann.

Auch im uralten Indien (in der vorvedischen Zeit) existierte vermutlich ein kultisches Drama mit einem tanzenden Chor, der Schar der Maruts. Die Maruts unterscheiden sich von den Bacchanten der dionysischen Mysterien dadurch, daß sie Waffentänzer, Kriegsgestalten sind (sie gehörten zum Gefolge Indras). Die Tanzchöre in Griechenland,

---

[1]) Thoinot Arbeau. Orchésographie. Langres 1588. Herausgegeben und übersetzt von Albert Czerwinski unter dem Titel: „Die Tänze des XVI. Jahrhunderts und die alte französische Tanzschule. Danzig, 1878, p. 126. — Den Schwerttanz trifft man auch in Neapel an unter dem Namen Impertecata. „Das Volk tanzt ihn . . . mit bloßen Degen in den Händen, oder statt ihrer, um Unheil zu vermeiden, mit blumenbekränzten Stöcken, daher der Tanz den Namen Imperticata (Stocktanz) angenommen hat, gewöhnlich jedoch heißt er Intrezzata (der verschlungene Tanz). Gesellschaften von Männern aus dem niederen Volke pflegen während des Karnevals sich zu maskieren und unter den Fenstern der Geliebten, noch häufiger aber unter denen der Vornehmen diesen Tanz aufzuführen, wofür man dann den Tänzern und Musikanten eine kleine Gabe an Geld zuwirft" . . . Der Schwerttanz soll auch in Spanien verbreitet gewesen sein. Auch bei den Angelsachsen war er heimisch und ist in England (Ende 18. Jhrh.) noch in Gebrauch, ebenso auf den Shettländischen Inseln. (Siehe die Anmerkungen von Felix Liebrecht zu der Märchensammlung des Giambattista Basile. Der Pentamerone, Bd. II, Anm. 4, Breslau 1846.)

[2]) Scheube, ibid., p. 234.

wie auch bei den meisten Primitiven, „sind bekanntlich phallische Dämonen, Phallophoren, von denen die Maruts, die Waffentänzer, durch einen weiten Abstand getrennt sind, von denen sie sich ihrem Charakter nach kräftig genug unterscheiden"[1]).

Nun ist aber Indra ein Gewittergott. Und die Sage erzählt von seinem Kampf mit dem Drachen Vritra. Die vedischen Gedichte erwähnen eine Episode dieses Kampfes, wo die Maruts Indra im Stich gelassen hätten, was er ihnen später bitter vorwirft. Der tanzende Chor der Maruts, der zum Gefolge des Gewittergottes Indra gehört, hat also denselben Sinn wie der Schwerttanz der Ainos: dramatische Darstellung des Gewitters zum Zwecke des Fruchtbarkeitszaubers.

Warum aber der Fruchtbarkeitszauber durch phallische Dämonen durch Gewitterdarstellung kriegerischer Tänzer ersetzt wird, ist nicht schwer zu erraten: Es äußert sich darin die für die ganze Kulturentwicklung charakteristische sexuelle Verdrängungstendenz. Leopold v. Schröder weist darauf hin, daß die Lieder des Rigveda Schöpfungen priesterlicher Dichter sind, die die ursprünglichen religiösen Vorstellungen des Volkes bereits umgebildet haben. Und zwar in dem Sinne, daß sie die „moralisch anstößigen Gestalten der Volksphantasie" „nach Möglichkeit beiseitegeschoben oder unter dem Einfluß eines im Sinne der Lichtreligion wirkenden idealisierenden Strebens umgebildet (haben)"[2]).

D. h. die Magie des Koitus wurde (unter dem Einfluß der Sexualverdrängung) durch die Magie des Kampfes ersetzt. Auf dieser Grundlage ist der Schwerttanz (als Fruchtbarkeitszauber) entstanden. – –

„Das tänzerische Kunstwerk . . . besteht – ähnlich wie die Musik – in einem Bewegungsvorgang. Nur ist dieser Bewegungsvorgang sichtbar, nicht hörbar, und vollzieht sich nicht an einem toten Instrument, sondern am l e b e n d i g e n menschlichen K ö r p e r. Jede Art Tanz empfängt deshalb ihren Stil, ihr Formgesetz, aus jenen verborgenen, innerkörperlichen Vorgängen, welche die Bewegungen der einzelnen Körperteile verursachen und lenken[3])."

Der Tanz ist in erster Linie der Ausdruck eines Bewegungsimpulses. Die Art, wie getanzt wird, wie die Körperbewegungen zu einer geschwungenen Linie sich verbinden, bringt die Persönlichkeit des Tanzenden, seine besondere Art und Weise zum Ausdruck. So beschreibt z. B. ein Beobachter einen Tanz auf Borneo während einer Opferung: „Usung, Tipong Igau und einer gewissen Uniong gelang es, durch Pantomimen das Anbieten der Opfer an die Himmelsbewohner wirklich verständlich auszudrücken. Usung, mit einer Speerspitze tanzend, erweckte den Eindruck, als wolle sie mit ihr das ganze Opfergerüst den Geistern droben entgegenreichen. Tipong dagegen führte einen ruhigen Tanz aus, mit gefälligen Bewegungen die Seelen der Opfer auffordernd, himmelwärts zu steigen[4])." Hier tritt „derselbe" Tanz ganz verschieden in Erscheinung: die eine Individualität will ihren Willen gleichsam den Göttern gewalt-

---

[1]) L. v. Schröder, a. a. O. p. 52.

[2]) Ibid., p. 54.

[3]) Ernst Schertel. Stilformen d. Tanzes. Frankf. Ztg., 1926, Nr. 673.

[4]) A. W. Nieuwenhuis. Quer durch Borneo, Bd. I, Leiden, 1904, p. 177.

sam aufdrängen, die andere dagegen sucht sich ihnen gefällig einzuschmeicheln.

Daß „dasselbe" Kunstwerk ein persönliches Gepräge bekommt und dadurch zum Ausdruck einer bestimmten Individualität wird, sieht man öfters auch bei den primitiven Völkern, und nicht nur im Tanze. So berichtet ein Forschungsreisender aus Askot (Grenzland zwischen Indien und Tibet) von den Schokas: „Ihre Liebeslieder beginnen gewöhnlich mit einem sentimentalen Rezitativ und gehen dann in Gesang über mit häufigem Wechsel aus einer Tonart in die andere. Der Takt ist unregelmäßig, und obgleich gewisse rhythmische Eigentümlichkeiten beständig wiederkehren, so gibt doch jeder Sänger allem, was er singt, ein so stark persönliches Gepräge, daß er daraus fast eine individuelle Komposition macht[1])." — —

Der bestimmte Rhythmus des Tanzes, ob er nun schwerfällig und schleppend oder dagegen schnell und lebhaft ist, bringt im allgemeinen einen bestimmten „Komplex" zum Ausdruck. So wurde z. B. in früheren Jahrhunderten an den Höfen in Frankreich die sogenannte Pavane getanzt, schwerfällig und langsam, von „ehrbarem, ernstem und gravitätischem Charakter". Die Musik zu diesem Tanze war z. B. die folgende:



„Die Damen beobachten eine bescheidene Haltung, senken die Augen und sehen die Zuschauer nur zuweilen mit einem Blick voll jungfräulicher Verschämtheit an. Den Königen und großen Herren dient die Pavane dazu, sich aufzublähen und sich prunkend zu zeigen in ihren großen Mänteln und Staatskleidern, begleitet von der Königin, den Prinzessinnen und Hofdamen, welche die langen herabgelassenen Schleppen ihrer Roben auf dem Fußboden nachschleifen, oder zuweilen von ihren Damen tragen lassen . . . Auch bedient man sich der Pavane bei Maskeraden, wenn Götter und Göttinnen, Kaiser und Könige mit all ihrer Majestät auf Triumphwagen einherziehen[2])."

Was hier zum Ausdruck kommt, ist die aufgeblasene Eitelkeit und das Machtgefühl der feudalen Herren, Abkömmlinge eines kleinlichen Narzißmus.

Ganz anderen Charakter hat dann z. B. der sogenannte Basse danse, zu dem man eine lebhafte Melodie in $^3/_4$-Takt spielte, wie z. B. die folgende:

---

[1]) H. S. Landor. Auf verbot. Wegen. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1898, p. 91.
[2]) Czervinski, a. a. O. p. 31 ff.



Hier wird nicht durch den Saal gravitätisch geschritten, sondern die Paare tanzen und tändeln miteinander. Das Erotische kommt in solchen Tänzen zu seinem Recht, was besonders klar in einer Abart, in der sogenannten Courante, zum Ausdruck kommt. Das ist ein Tanz in raschem $^2/_4$-Takt. Er wird so beschrieben: „Drei junge Leute wählten drei Mädchen, und stellten sich mit ihnen in der Reihe auf. Der erste Tänzer führte seine Dame ans andere Ende des Saales und ließ sie dort stehen, während er zu den anderen zurückkehrte; der zweite und dritte Tänzer taten dasselbe, so daß die Damen auf dem einen, die Herren am anderen Ende des Saales allein waren. Sobald der dritte Herr zurückgekehrt war, begann der erste mit allerlei Sprüngen und verliebten Gebärden, wobei er seine Beinkleider streckte, und sich das Hemd zurechtzog, sich wieder seiner Tänzerin zu nähern, die ihn aber nun mit der Hand abwehrte und ihm den Rücken kehrte, worauf er wieder zurückging, und sich trostlos zeigte. Ebenso taten die beiden anderen. Hierauf aber tanzten alle drei ihren Damen entgegen, ließen sich vor ihnen auf das Knie nieder, und baten mit gefalteten Händen um Gnade und Verzeihung; dann ließen sich die Tänzerinnen von ihren Herren in die Arme schließen und tanzten mit ihnen die Courante zu Ende[2])." — Die Courante ist schon mehr ein Ballett, ein Liebeskampfspiel. Die von der gesellschaftlichen Konvention gefesselten Affekte bekommen hier freien Spielraum, werden gleichsam aus der Sphäre des Ernstes in diejenige des bloßen Spiels verwiesen[3]). — —

Unter primitiven Verhältnissen dient der Tanz dazu, einen gewissen Rauschzustand hervorzubringen. So z. B. bei den Botokuden in Brasilien während eines Trinkgelages: „Vier Männer gehen etwas nach vorne übergeneigt, mit abgemessenen Schritten hintereinander im Kreise herum, alle singen mit geringer Modulation Hoy! Hoy! He! He! He! und einer von ihnen rasselt dazu mit einer Kalebasse (mit kleinen Steinchen ge-

---

1) Ibid., p. 37.

2) Ibid., p. 81.

3) „Das Gesetz hilft der Natur nach: man dämmt die Zügellosigkeit ein, indem man sie einmal des Jahres gestattet." Wilh. Scherer. Poetik. Berlin, Weidmannsche Buchh., 1888, p. 85. — Ein Liebeswerbungstanz ist auch der mböng-ngegang in Kamerun. In diesem Tanze „treten je ein Mann und eine Frau gemeinsam zum Tanze an. Ohne jede Frage stellt der Tanz den Geschlechtsakt dar; der Text, der ein Locken und Werben ist — ‚folge mir, folge mir zu meinem Platz' —, verrät es ebenso wie die Bewegungen . . . Doch haben wir nie beobachtet, daß die Tanzbewegungen und das ganze Gebaren der Tänzer etwas Unanständiges oder Anstößiges gehabt hätte; das mag einmal an der vollkommenen inneren Unbefangenheit der Tänzer liegen, die in diesem öffentlichen Bekenntnis zur Funktion des Geschlechtslebens nichts Anstößiges sehen, dann in der räumlichen Entfernung von mindestens Armeslänge, die jedes Paar zwischen sich beobachtet, am meisten vielleicht am Benehmen der tanzenden Frauen, das scheues Zurückweichen ausdrückt". Thorbecke, a. a. O. p. 110.

füllt) abwechselnd, bald stärker, bald schwächer, nachdem er es für passend hält. Die Weiber mischen sich nun ein; je zwei und zwei einander anfassend, legen sie die linke Hand an den Backen, und gehen abwechselnd Männer und Weiber bei dem Schalle jener schönen Musik stets im Kreise um ihr beliebtes Faß (mit einem berauschenden Getränk gefüllt) herum. In der heißesten Jahreszeit tanzen sie in der Mittagsstunde auf diese Art im Kreise herum, daß ihnen der Schweiß in Strömen vom Leibe fließt. Sie gehen dann abwechselnd zu dem Fasse (schöpfen und trinken). Die Weiber begleiten den Tanz mit lauten halbhohen Tönen, die sie ohne alle Modulation geradehin ausstoßen, und gehen dabei mit gebeugtem Kopfe und Oberleib. Auf diese Art werden sie nicht müde, die ganze Nacht hindurch zu tanzen, bis das Faß ausgeleert ist[1])."

Der hier beschriebene Tanz hat nicht pantomimischen Charakter, will nicht etwas darstellen, er ist einfach nur der Ausdruck eines Bewegungsimpulses. Ebenso der Tanz auf Kamtschatka: „Zwei Weibspersonen, die tanzen wollen, breiten eine Matte mitten in der Hütte aus, nehmen ein wenig Werg in jede Hand und knien gegenüber nieder. Anfänglich singen sie sehr sanft bei einer kleinen Bewegung der Schultern und Hände, nach und nach aber erheben sie ihre Stimmen und treiben die Bewegung des ganzen Leibes so weit, bis sie endlich äußerst ermüdet außer Odem geraten[2])." Wir sehen, wie der Bewegungsimpuls sich immer mehr durchsetzt, der Tanz wird rasend und endet mit einer Art Bewegungsrausch. Ähnliches schildert auch ein Reisender aus der Polargegend. Eskimos feierten ein Fest, aus Anlaß der Versöhnung zweier vorher feindlicher Stämme. „Eine bejahrte Frau, gewissermaßen eine Vortänzerin, beginnt mit anfangs leiser, dann immer stärker werdender Stimme eine Melodie, in die nach und nach sämtliche Frauen einfielen. Mit dem Anstimmen des Liedes . . . begann auch der Kalaudischläger (Kalaudi = Art Tamburin) seine Begleitung . . . Aus dem langsamen Tempo überging Musik und Gesang, sich gegenseitig übertäubend, in ein schnelleres, und der Spieler, indem er sich langsam im Kreise drehte, stieß von Zeit zu Zeit einen barbarisch klingenden Jauchzer aus[3])." – Auch in diesem „Chor-Gesang-Tanz" wächst der Bewegungsimpuls immer mehr an, setzt sich immer stärker durch und endet in einem Bewegungsrausch. – –

Tanz und Musik sind sehr eng miteinander verknüpft. Die Vereinigung von Tanz und Musik ist keine zufällige, „die unter Umständen getrennt werden kann", „sie ist ein einheitlicher Organismus, der erst später zu einem selbständigen musikalischen Seitenzweig führt, so einheitlich, daß wir uns weder einen primitiven Tanz ohne primitive Musik, noch jene ohne diese vorstellen, geschweige denn durch ethnologische Beispiele erklären können"[4]).

Man muß nämlich beachten, daß primitive Musik meistens sehr monoton ist, die Melodie kaum hervortritt, die Hauptsache aber der Takt ist. So faßt z. B. Richard Wallaschek sein Urteil über die Musik der Primi-

[1]) Maxim. Prinz zu Wied-Neuwied. Reise nach Brasilien, Bd. II, Frankfurt a. M., 1821, p. 221.

[2]) Steph. Krascheninnikow. Beschreib. d. Landes Kamtschatka, Lemgo, 1766, p. 252.

[3]) Heinr. W. Klutzschak. Als Eskimo unter den Eskimos, Wien, Pest, Leipzig, 1881, p. 150 ff.

[4]) Rich. Wallaschek, a. a. O. p. 214.

tiven folgendermaßen zusammen: „Der Allgemeincharakter der afrikanischen Musik ist somit die Bevorzugung (wenn nicht Alleinbeachtung) des Taktes vor der Melodie, die Verbindung mit Gesang und Tanz . . ." „Der Allgemeincharakter der Musik auf den (Inseln des indischen Archipels und des stillen Ozeans) ist also auch hier, soweit sie primitiv ist, Bevorzugung des Taktes vor der Melodie, wenn nicht, Hervorhebung des Taktes ohne Melodie oder ganz einförmiger Gesänge, Verbindung von Gesang und Tanz." „Auch in Australien finden wir, daß in der Musik der Takt vor der Melodie bevorzugt wird, daß erst bei jenen Stämmen, die schon Anfänge einer Poesie besitzen, ein taktloser, dem Rezitativ ähnlicher Gesang vorkommt, daß die Melodie monoton ist, Gesang mit Tanz verbunden ist . . .[1])."

Bei der Verbindung der primitiven Musik mit Tanz ist es schwer zu entscheiden, ob der Tanz den Takt der Musik markiert, oder ob die Musik den Takt des Tanzes ausfüllt. Richtiger ist es zu sagen, Tanz und Musik sind nur die verschiedenen Erscheinungsformen desselben primären Bewegungsimpulses: was der Tanz sichtbar ausdrückt, das macht die Musik hörbar, und auch umgekehrt.

Die innere Erregung sucht sich zu gleicher Zeit sichtbaren und hörbaren Ausdruck zu verschaffen. „Wenn der Wilde auf dem Kriegspfade, in der inneren Erregung, die ihn auch zum Singen bei dieser Gelegenheit treibt, seine Waffen tönend und rhythmisch zusammenschlägt, ist das nicht in demselben Grade wie der Gesang der direkte Ausdruck seiner Stimmung? Auch andere Affekte treiben zu einem ähnlichen unwillkürlich zu nennenden rhythmischen Geräusche . . . Wenn es überhaupt ein Gefühl gibt, welches die Stimmbänder zu derjenigen besonderen, speziell rhythmischen Bewegung treibt, die wir Gesang nennen, wenn dasselbe Gefühl, wie nicht bestritten, die Beine in die rhythmische Bewegung des Tanzes bringt, warum soll sie nicht auch die Hände zu rhythmischem Zusammenschlagen, denn dies ist der erste, natürliche Anfang instrumentaler Musik, dann auch zum Zusammenschlagen mit den Instrumenten, die gerade in ihnen sind, treiben? Ganz dasselbe gilt für das taktmäßige Auftreten der Füße auf den Boden und das dadurch hervorgerufene Geräusch, das in demselben Maße wie das Zusammenschlagen der Hände eine natürliche Äußerung des Gefühls und Anfang der Instrumentalmusik ist und auch ein Grund des innigsten, hier bis zur Identität des Akts gehenden Verknüpfung von Musik und Tanz . . .[2])"

Der primäre Bewegungsimpuls entlädt sich in rhythmischem Stampfen der Füße, aber auch Klatschen der Hände, Zusammenschlagen der Waffen usw. Darin liegt der Ausgangspunkt zur hörbaren Markierung des Taktes (primitive Instrumentalmusik). Dadurch entstehen aber leicht primitive musikalische Motive, da das verschiedene Anschlagen Töne verschiedener Höhe erzeugt. So war oben das Kalaudi der Eskimos erwähnt, das bei ihren Festen als einziges Musikinstrument gebraucht wird. Das Kalaudi wird so verfertigt, daß man über einen großen, etwa vier Fuß Durchmesser zählenden Reifen mit einer daran befestigten

[1]) Rich. Wallaschek, ibid., p. p. 15, 36 u. 45.

[2]) Georg Simmel. Psychologische und ethnologische Studien über Musik. Zeitschrift für Völkerpsychologie, Bd. 13, p. 275.

Handhabe ein haarlos gegerbtes Renntierfell naß spannt und dann über einer Tranlampe trocknet. Je nachdem nun der Kalaudischläger eine „der Handhabe nähere oder weitere Stelle des Reifens trifft, bringt das Instrument auch höhere oder tiefere Töne hervor"[1]). Durch Experimentieren kann man sehr leicht einige ganz primitive Motive in der Weise hervorbringen[2]).

Insofern der Tanz Ausdruck des dionysischen Prinzips ist, ist er nur die „sichtbare" Seite der Musik. Wir verstehen aber jetzt auch besser, wie die Musik ein Ausdruck des primären Bewegungsimpulses wird: sie ist nämlich nur die „hörbare" Seite des Tanzes, der doch nichts anderes sein kann als Erfüllung des Bewegungsimpulses. –

Es gibt z w e i Bewegungsarten des menschlichen Körpers: sogenannte Krampfbewegungen („tonische" Bewegungen) und sogenannte Handlungsbewegungen („aktorische" Bewegungen).

„Krampfbewegungen stellen Muskelzusammenziehungen dar, die automatisch durch irgendwelche inneren Reizungen ausgelöst werden. Zu ihnen gehören nicht nur die bekannten Wadenkrämpfe, Magenkrämpfe usw., sondern auch Lachen, Weinen, Schluchzen, Gähnen, Zittern, Stampfen, Hupfen, Fäusteballen, Zähneknirschen usw. Das Charakteristische dieser Bewegungen besteht darin, daß sie des Zwecks entbehren, daß sie auf kein Ziel gerichtet sind, sondern in sich selbst abklingen. Sie sind – wie der Grammatiker sagen würde – ‚intransitiv', ohne Beziehung auf einen Gegenstand[3])."

Der Tanz als „tonische" Bewegung ist eine Erfüllung des dionysischen Prinzips und ursprünglich von der Musik nicht zu scheiden. Erst in einem weiteren Verlauf der menschlichen Entwicklung spaltete sich die Musik von der tonischen Bewegung als selbständige Kunstgattung (als Instrumentalmusik) ab.

Im tonischen Stil des Tanzes ist die „Verrenkung und Krampf als Selbstzweck, Muskelkontraktion ohne gegenständliches Ziel, ein ab-solutes, d. h. ‚losgelöstes', und in-transitives, d. h. ‚beziehungsloses', Biegen und sich Verschränken der Körperteile. Es ist philosophisch gesprochen reiner ‚Solipsismus', das heißt ein Allein-Sein, ein beziehungsloses Bei-sich-selbst-Sein des Ich"[4]). Oder in unserer psychoanalytischen Terminologie ausgedrückt: **D e r t o n i s c h e S t i l d e s T a n z e s b e d e u t e t d i e I n t r o v e r s i o n z w e i t e r S t u f e** (ebenso wie die „absolute", „reine" Musik).

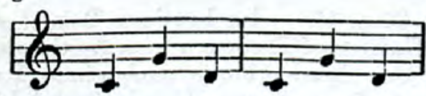
---

1) H. Klutzschak a. a. O.

2) So hörte ich z. B. einmal in Zürich auf der Straße drei Pflästerer arbeiten, durch Anschlagen ihrer Werkzeuge erzeugten sie folgendes Motiv:

,

was auch manchmal so klang:



3) Ernst Schertel, a. a. O.

4) Ibid.

Der zweite große Ur-Stil des Tanzes ist der „Handlungs-Stil: Aktorisch ist der Tanz eine Bewegung, die ihre Beziehung auf eine reale oder visionäre Gegenständlichkeit offenbart. „Der Bewegungscharakter ist ‚transitiv', d. h. er steht in Zusammenhang mit einer Umwelt. Das Ich tritt aus seinem egozentrischen Alleinsein heraus und erschafft sich ein Du"[1]).

Zu dem aktorischen Stil gehört auch die Arbeit. Denn der Bewegungscharakter der Arbeit ist als ein „transitiver" anzusprechen: die Arbeit bedeutet immer ein Heraustreten des Ich aus sich selbst, ein Sich-zuwenden dem Objekt (also Extraversion).

Aus dem aktorischen Stil des Tanzes als Kunst entsteht die Pantomime, die in ihrer weiteren Entfaltung zum Drama wird.

Der Zusammenhang von Tanz und Drama hat auch in der Sprache Spuren hinterlassen. Denn die sanskritische Verbalwurzel nat, „eigentlich nur eine praktische Form von nart, bedeutet ‚tanzen'; im Causativum ‚nâtayati' bedeutet sie aber ‚als Schauspieler etwas darstellen, aufführen'; nâtya bedeutet ‚Tanz, Mimik, Schauspielerkunst'; nata, sowie nâtaka, von derselben Wurzel, bedeutet ‚Schauspieler', eigentlich also ‚Tänzer' . . . Wir haben demnach wahrscheinlich den Ursprung des Dramas in Tänzen und Gesängen zu suchen, die bei festlichen Gelegenheiten stattfanden und bei denen mehr und mehr die Mimik, das gesprochene (resp. gesungene) Wort, endlich der Dialog sich in den Vordergrund drängten"[2]).

In Bengal blüht ein Volksschauspiel, in dem Episoden aus dem Leben Krishnas aufgeführt werden. Dieses Schauspiel heißt Yâtrâ. Das Wort „stammt aus der Wurzel Yâ, gehen". Yâtrâ hat den Sinn eines religiösen Umzugs, bezeichnet zugleich eine volkstümliche dramatische Vorstellung[3]). — Auch in diesem Falle ist das Schauspiel als Bewegungsvorgang charakterisiert, d. h. als aktorischer, tänzerischer Stil.

„Die Alten selbst hatten einen deutlichen Begriff von dem Zusammenhang zwischen Mimus (volkstümlichen Schauspiel) und mimischem Tanz. Noch die Römer pflegten die Aktion in der mimischen Hypothese mit Saltare zu bezeichnen und die Miminnen auch Saltatriculae zu nennen. Wenn dieser Ausdruck mit Gesticularia erläutert wird, so bedeutet es, daß wir nicht an Rund- oder Chortänze, sondern an mimische Gebärdentänze denken sollen[4])."

So sehen wir, wie der Tanz nicht allein dem Gotte Dionysos dient, sondern auch dem Gotte Apollon. — —

Die mimisch-dramatische Seite des Tanzes ist ursprünglich in seiner magischen Funktion begründet: das Erwünschte wird als gegenwärtig gegeben dargestellt. Die verschiedenen Bewegungen und Handlungen des mimischen Spieles wollen etwas in der Natur magisch bewirken. So z. B. heißt es von den Eingeborenen auf Borneo: „Ihrer Überzeugung gemäß,

---

[1]) Ibid.

[2]) L. v. Schröder, a. a. O. p. 14. — Im heutigen Bengal gibt es „in allen edlen und achtbaren Häusern" für Theateraufführungen eine bestimmte Halle, die Nâta-mandira heißt, „also ein Theater. Der Name könnte auch einen Tanzsaal bedeuten . . ." Nisikânta Chattopâdhyâya. Indische Essays. Zürich, Rudolphi & Klemm, 1883, p. 40.

[3]) Chattopâdhyâya, a. a. O., p. p. 2 u. 3.

[4]) Herm. Reich. Der Mimus. Bd. I, Berlin, Weidmannsche Buchh., 1903, p. 478.

daß die Geister mächtiger sind, als die Menschen, nehmen die Kajan an, wenn sie die Gestalt der Geister nachahmen und deren Rollen erfüllen, sie auch Übermenschliches zu leisten vermögen. Gleichwie ihre Geister also die Seelen der Menschen zurückzuholen imstande sind, glauben diese auch die Seelen des Reises zu sich heranlocken zu können. Zu diesem Zwecke handhabt die Hauptperson beim Maskenspiel einen langen, hölzernen Haken, dessen Schaft teilweise zu langen, feinen Spänen zerschnitten und mit diesen verziert ist. Die Darsteller treten in einem bestimmten Augenblick hintereinander in eine Reihe und reichen einander hinter der Hauptperson, die vorausschreitend den langen Haken in die Höhe hebt, die Hand. Hierauf macht der Vordermann, und mit diesem zugleich auch die ganze Reihe, eine Bewegung, als wolle er mit dem langen Haken etwas zu sich heranholen, nämlich die Seelen des Reises, die sich bisweilen zum Kapuas und Barito (Flüsse auf Borneo, entfernt von dem Sitz der Kajan) verirren[1])." – Der hier geschilderte mimische Maskentanz ist eigentlich eine Art Fruchtbarkeitszauber.

Wenn das Drama nicht mehr dargestellt wird, sondern bloß erzählt, so entsteht der Epos.

Aus dem Tanz übergeht der Rhythmus auch auf die Rede und schafft die „gebundene Rede". „Der Rhythmus . . . schafft erst das, was wir gebundene Rede nennen; für diese ist er Typus und Ursprung zugleich. Also: der Rhythmus hat seinen Ursprung im Tanze, die gebundene Rede wieder im Rhythmus, so daß demnach mittelbar auch sie im Tanze wurzelt[2])."

Im weiteren Verlauf löst sich die gebundene Poesie I. vom Tanz, II. vom Gesang ab. „Dadurch gewinnen wir drei Klassen von Poesie, die wohl als drei historische Stufen angesehen werden können: 1. Tanzpoesie; 2. Gesangspoesie; 3. ungesungene Poesie, oder 1. getanzt und gesungen; 2. gesungen, aber nicht getanzt; 3. weder gesungen noch getanzt. Soweit diese letztere Poesie strengen Rhythmus in sich hält, so weit zehrt sie von der Erbschaft der getanzten Poesie[3])."

---

[1]) Nieuwenhuis, Borneo I, p. 324.

[2]) Wilh. Scherer, a. a. O. p. 12.

[3]) Ibid., p. 16. — Gegen die Ableitung der rhythmischen Kunst aus dem Tanz wendet sich ein Musikforscher mit folgenden Worten: „Wenn aus früheren Stilperioden die dem Tanz angelehnten Stilbildungen eingänglicher sind als andere, so gibt dies keinen Grund zu einer . . . Verallgemeinerung . . . Mancherlei hat einen dem Tanz analogen Charakter, ohne auch nur entfernt je mit dem Tanzzweck in Zusammenhang gewesen zu sein. Das fröhliche Gemüt kann sich einer ähnlichen Stimmung ergeben, wie das tanzende Paar, das Herz kann in solchen Rhythmen pochen, die Pulse können so schlagen, ohne daß die Füße beteiligt sind oder der ganze Körper mitgestikuliert. Über allem steht die Phantasie des Finders der Weise, der sich durchaus nicht an die Tanzvorstellung bindet, sich nicht mit ihr assoziiert, und doch einen ähnlichen Rhythmus in seiner Weise fördert." (Guido Adler. Der Stil in der Musik. I. Buch, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, p. 168 f.) Natürlich braucht die „Phantasie des Finders der Weise" heutzutage nicht an die Tanzvorstellung gebunden zu sein, um seine klingenden Rhythmen zu fördern. So was wird nicht behauptet! Die innere Verwandtschaft von Tanz und Musik liegt schon darin begründet, daß heutzutage Tanzkünstler ausgesprochene Nicht-Tanzmusik, wie Beethovens Sonatensätze, in Tanz umsetzen. Das wäre unmöglich bei einer grundsätzlichen Wesensverschiedenheit von Tanz und Musik. Bei primitiven Völkern begegnen wir aber sehr komplizierten Tanz- und Schlag-Rhythmen bei überwiegend monotoner Melodie der begleitenden Musik. Das zwingt uns, den Rhythmus doch in der

14. Musik und Rhythmus

Die vorangestellten Betrachtungen legen uns den Gedanken nahe, die Musik aus dem Wesen des Rhythmus abzuleiten. Ehe wir aber diesen Gedanken näher begründen, wollen wir kurz auch die anderen Möglichkeiten ins Auge fassen. –

Darwin wollte den Ursprung der Musik aus dem Geschlechtstrieb und geschlechtlicher Zuchtwahl ableiten. Das Männchen will dem Weibchen gefallen, und das Weibchen wählt den besten Sänger.

Verschiedene Schriftsteller sind deswegen über Darwin hergefallen und suchten ihm kritisch den Garaus zu machen, nicht immer mit Glück. So bemerkt z. B. ein Musikwissenschaftler: Die istrokroatischen Mädchen, „sich in Freundschaft umschlungen haltend", finden an einer Musikübung (die in einer ausgehaltenen Sekunde mit Trillern oder trillerähnlichem Vibrieren besteht) höchstes Gefallen, „nach Darwin wohl im Gedenken an den Schatz – treu oder untreu!"[1]). – Heutzutage wissen wir nun, daß das erotische Gefühl sich nicht nur im „Gedenken an den Schatz" äußert, sondern auch noch eine autoerotische, dann eine narzißstische und eine homosexuelle Phase haben kann. Und die Mädchen, „die sich in Freundschaft umschlungen halten", gehören gerade in diese letztere Phase, von der auch der Übergang zur normalen (heterosexuellen) Erotik für die meisten nicht schwer fällt.

Eine andere kritische Stimme weist darauf hin, daß „die Gesänge der Naturvölker nicht gerade vorwiegend Liebeslieder, sondern in größerer Anzahl kriegerische, ärztliche, religiöse Gesänge sind"[2]). Das ist zur Widerlegung von Darwin nicht maßgebend. Denn die Darwinsche Ansicht verlegt den Ursprung der Musik ins Tierreich, wo man noch von kriegerischer, ärztlicher und insbesondere religiöser Anwendung nicht gut sprechen kann. Nachdem die Musik einmal da ist, kann sie natürlich über ihr ursprüngliches Gebiet hinaus angewendet werden.

Viel ernster zu nehmen ist aber eine andere kritische Einwendung, die auf die Wesensverschiedenheit zwischen menschlicher und sogenannter tierischer Musik („Gesang" der Vögel) hinweist. „Wir nennen Musik

---

körperlichen Bewegung — und das ist der Tanz im weiten Sinne des Wortes — begründet zu sehen. Aus der primär einheitlichen Tanz- und musikalischen Stimmung verselbständigt sich die letztere dann im Verlaufe der menschlichen Entwicklung. Übrigens gesteht derselbe Autor noch zu: „Auch die physische Arbeit fördert, wie K. Bücher zeigte, Rhythmen zutage, die denen des Tanzes adäquat sein können" (ibid.). Nun wissen wir aber — und gerade Karl Bücher setzt sich für diese Auffassung ein —, daß Arbeit und Tanz primär nicht wesenverschieden voneinander sind: sie sind beide Ausfluß eines Bewegungsimpulses, der sich „transitiv" oder „intransitiv" entfalten kann. Das Mißverständnis unseres Autors kommt davon, daß er unwillkürlich die differenzierten Begriffe Arbeit, Tanz und Musik unserer Zeit auf den primären Zustand überträgt, wo sie streng genommen nicht gut auseinander zu halten sind. Ohne die magische Funktion des Tanzes z. B. hätte sich schwerlich eine dramatische Kunst entwickeln können. Dessenungeachtet schreibt man heutzutage Dramen, ohne jegliche magische Absicht! Ebenso steht es mit dem Rhythmus, der aus dem „Tanze" geboren ist, und im weiteren Verlaufe doch rein musikalisch (d. h. ohne sich an die Tanzvorstellung zu binden) zutage treten kann.

[1]) Guido Adler, a. a. O. p. 142.

[2]) Carl Stumpf. Die Anfänge der Musik. Leipzig, J. A. Barth, 1911, p. 10.

nicht das Hervorbringen von Tönen überhaupt, sondern von gewissen Anordnungen der Töne, seien sie noch so einfach. Und dabei ist es für die Musik im menschlichen Sinne ein ganz wesentliches Merkmal, daß diese Anordnungen unabhängig von der absoluten Tonhöhe wiedererkannt und wiedererzeugt werden können. Eine Melodie bleibt die nämliche, mag sie vom Baß oder vom Sopran, mag sie in C oder in E gesungen werden. Diese Fähigkeit des Wiedererkennens und des Transponierens von Melodien finden wir unter den Naturvölkern, soweit unsere Kenntnisse reichen, überall." Wie verhält es sich damit bei den Tieren? „Es ist bisher nicht beobachtet, daß ein Gimpel oder Star, dem man ein bestimmtes melodisches Motiv . . . beigebracht hat, diese Erklärungen einmal in seinen vielen Mußestunden in einer anderen Tonart, sei es auch nur einen Ganzton höher oder tiefer, wiederholt hätte, obgleich seine Stimmittel ihm dies erlauben würden. Dr. Abraham hat jahrelang mit einem Papagei darauf zielende Versuche angestellt, ohne anderen Erfolg[1])."

In diesem Sinne ist der „Gesang" der Vögel nicht als „Musik" aufzufassen, die als ein spezifisch menschliches Produkt (wie z. B. die Sprache auch eines ist) erscheint.

Das menschliche Lustgefühl an der Musik „ist in erster Linie bestimmt durch die Tonverhältnisse, wobei gewaltige Verschiebungen der absoluten Tonhöhen nicht bloß vorkommen, sondern den Sängern und Hörern ganz klar zum Bewußtsein kommen können, ohne daß die Melodie unkenntlich oder ungenießbar würde". Dagegen dürfte das Lustgefühl der Vögel, „soweit es an die Töne selbst geknüpft ist (denn die Muskelempfindungen tragen wohl auch dazu bei), wesentlich verschieden sein von dem der Menschen beim Anhören der menschlichen wie der Vogelmusik. Das tierische Lustgefühl scheint eben durchaus abhängig zu sein von der speziellen Aufeinanderfolge absoluter Tonhöhen, deren geringe Verschiebungen den Sängern selbst entgehen mögen"[2]).

Man darf wohl annehmen, daß beim singenden Vogel es eigentlich nur auf die bestimmte Muskelempfindung ankommt, der „Gesang" selbst ist vielleicht nur unbeabsichtigter Nebenerfolg.

Erinnern wir uns jetzt, was früher von der Beziehung von Tanz und Musik gesagt ward, daß sie nämlich nur zwei verschiedene Seiten desselben Ausdrucks sind, dann daß wenigstens die ganz primitive Musik sehr monoton ist und im Grunde genommen nicht als „Ohrenschmaus" betrachtet werden kann, so werden wir Wallaschek zustimmen müssen, wenn er sagt: „Denn da es gerade der Muskelsinn ist, der zur Entstehung einer taktmäßigen Auffassung, zur Ausbildung des Takthaltens (im gemeinsamen Tanz) führt, und da außerdem die Melodie in der ursprünglichen Musik eine geringere Rolle spielt als der Takt, so kommen wir zu dem anscheinend paradoxen, aber doch richtigen Resultat, daß in der primitiven Musik der Muskelsinn eine größere Rolle spielt, als der Gehörsinn. Der ganze Zusammenhang zwischen Musik und szenischer Aktion wird dadurch physiologisch begreiflicher. Erst in der späteren Entwicklung der taktmäßigen Chortänze kommt der Gehörsinn als Eindruck höherer

[1]) Ibid., p. 10 f.

[2]) Ibid., p. 12.

Ordnung in Betracht, erst später ist er imstande, die Basis für die kortikalen Prozesse taktmäßiger Auffassung und Aufführung abzugeben. Musizieren heißt in der Urzeit so viel wie aufführen, mitwirken, nicht zuhören. In der Urzeit gibt es keine Zuhörer, sondern Mitwirkende. Es bedarf langer Zeit und Übung, bevor der Gehörsinn dieselbe Bedeutung hat wie die Betätigung des Muskelsinnes bei gemeinschaftlicher Aktion, und abermals einer langen Zeit, bevor der Gehörsinn, der wichtigere und zuletzt der in der Musik einzig in Betracht kommende Sinn ist[1])."

Jetzt wird uns klar, daß die Wesensverschiedenheit zwischen menschlicher Musik und dem Gesang der Vögel hinfällig wird, je mehr wir uns dem primitiven Zustande der menschlichen Entwicklung nähern. Denn ursprünglich ist die menschliche Musik (ebensogut wie die tierische) nur die Entladung von Muskelspannung. Die Verminderung innerer Spannung ist immer lusterzeugend und lebensnotwendig.

Wir haben früher diese innere Spannung als primären Bewegungsimpuls bezeichnet. Inwiefern dieser sich in gemeinsamer Aktion Luft macht, muß er rhythmisch gebunden sein. Die Darstellung des Rhythmus für eine agierende Gemeinschaft kann nicht anders als akustisch geschehen. Von hier aus bekommt der Gehörsinn (mit den ihn regierenden Gesetzmäßigkeiten) seine Wichtigkeit und wirkt auf die weitere Ausgestaltung der Musik. Jetzt ist es auch begreiflich, warum die Musik ein spezifisch menschliches Produkt ist: sie ist aus dem G e m e i n s c h a f t s - s i n n des Menschen geboren, aus der gemeinschaftlichen Aktion der magischen Handlung und religiösen Übung. – –

Was die Darwinsche Aufstellung selbst betrifft, ist sie darum abzuweisen, weil sie doch die Lust an der Musik voraussetzt, statt sie zu erklären. Wenn das Weibchen Lust an der Musik hat, wird sie natürlich demjenigen Männchen den Vorzug geben, der besser singt. Damit ist die Lust an der Musik selbst keinesfalls irgendwie erklärt; noch weniger die Fähigkeit Musik zu machen. Aus welchen Grundkräften hat sie sich entwickelt? – das bleibt eben eine offene Frage in der Darwinschen Auffassung. – –

Eine andere Betrachtungsweise will die Musik aus dem Sprachton ableiten. So meint z. B. Simmel: „Nichts kommt mir wahrscheinlicher vor, als daß der Gesang an seiner Quelle d i e d u r c h d e n A f f e k t n a c h d e r S e i t e d e s R h y t h m u s u n d d e r M o d u l a t i o n h i n g e s t e i g e r t e S p r a c h e gewesen sei[2])." Ebenso schreibt ein anderer Forscher: „Die hörbare Sprache selbst ist Ton, nur allein vernehmbar durch den Ton. D e r G e s a n g l i e g t a l s o i n d e r S p r a c h e, er ist in seiner Urwesenheit nur tonvollere Sprache; das b l o ß e (gleichsam g e d a c h t e) Wort gibt den Begriff, den T o n im gesprochenen oder gesungenen Worte die Empfindung[3])." Und Richard Wagner sucht das so zu begründen: „Das ursprünglichste Äußerungsorgan des inneren Menschen ist aber die Tonsprache, als unwillkürlichster Ausdruck des von außen angeregten Gefühles. Eine ähnliche Ausdrucksweise, wie die, welche noch heute einzig den Tieren zu eigen ist, war jedenfalls auch die

[1]) Rich. Wallaschek, a. a. O. p. 269.

[2]) Simmel, a. a. O. p. 264.

[3]) Lois Köhler. Die Melodie der Sprache. Leipzig, 1853, p. 3.

erste menschliche; und diese können wir uns jeden Augenblick ihrem Wesen nach vergegenwärtigen, sobald wir aus unserer Wortsprache die stummen Mitlauter ausscheiden und nur noch die tönenden Laute übrig lassen. In diesen Vokalen, wenn wir sie uns von den Konsonanten entkleidet denken, und in ihnen allein den mannigfaltigen, schmerzlichen oder freudvollen Inhalt kundgegeben vorstellen, erhalten wir ein Bild von der ersten Empfindungssprache der Menschen, in der sich das erregte und gesteigerte Gefühl gewiß nur in einer Fügung tönender Ausdruckslaute mitteilen konnte, die ganz von selbst als Melodie sich darstellen mußte[1])." Anders ausgedrückt: Musik ist schon in der Sprache, im Tonfall und Modulation enthalten. Da die Sprache ursprünglich noch ziemlich durch gewisse Leibesgebärden begleitet wird, so bestimmen diese ihren Rhythmus, der sich in der Musik nur deutlicher bemerkbar macht.

Unterstützt wird noch diese Auffassung dadurch, daß in vielen primitiven Sprachen (so auch noch im Chinesischen) der Sinn des Wortes oft durch den Tonfall erst bestimmt wird, da ein und dasselbe Wort in verschiedener Tonhöhe ausgesprochen, verschiedenen Sinn haben kann.

Im Sinne der obigen Betrachtungen können wir vielleicht sagen: Die ursprüngliche Ausdruckssprache hat sich in zweifacher Richtung weiter entwickelt: in der Richtung des begrifflichen Denkens entstand die „Sprache" im heutigen Sinne des Wortes; in der Richtung des Affektausdruckes entstand die Musik.

Dieser Konzeption will nun der bekannte Musikwissenschaftler und Psychologe Carl Stumpf den vernichtenden Schlag erteilen, indem er darauf hinweist: „Denn Musik unterscheidet sich vom singenden Sprechen durchaus wesentlich dadurch, daß sie feste Stufen gebraucht, während das Sprechen zwar Höhenunterschiede von wechselnder Größe, aber keine festen Intervalle kennt, vielfach sogar in Form einer stetig gleitenden Tonbewegung erfolgt[2])." Es ist kein Zweifel, heißt es ferner, „das Gesetz und der Geist der Tonkunst verlangen prinzipiell feste Tonhöhen und Intervalle, und auf ihre Erzeugung ist die Intention des Sängers und Spielers, abgesehen von Ausnahmefällen, gerichtet. Bei der Sprache dagegen liegt eine solche Intention im allgemeinen n i c h t vor und d a r f nicht vorliegen, wenn sie nicht ihr Bestes opfern will"[3]). „Die ausgezeichnete Stellung der festen, reinen Tonverhältnisse 1:2, 2:3 (Oktave, Quinte) usf. muß daher einen anderen als bloß sprachlichen Ursprung haben. Sollte die Sprache bei der Geburt der Musik oder bei ihrer Aufziehung irgendwie mitgeholfen haben: die Mutter war sie jedenfalls nicht. Das, was Musik grundwesentlich von der Sprache unterscheidet, kann nicht aus der Sprache gewonnen sein[4])."

Natürlich, versteht man unter Sprache und Musik die vollentwickelten Gebilde einer späteren Zeit, so läßt sich die eine aus der anderen nicht mehr gut ableiten! Nun gibt es aber eine sehr primitive Musik, die nicht auf großen Intervallen wie Oktave oder Quinte aufgebaut ist, sondern sich innerhalb einer kleinen Terz bewegt, wobei noch manchmal die Töne

---

[1]) R Wagner. Oper und Drama, II, p. 179 f.
[2]) C. Stumpf, a. a. O. p. 15.
[3]) Ibid., p. 20.
[4]) Ibid., p. 19 f.

etwas niedriger oder auch etwas höher als unsere Notation es fordert, ausfallen (was in der Notation durch – bzw. + über der betreffenden Note angegeben wird). Z. B. folgendes „Lied“ der Wedda auf Ceylon:



Beachtet man, daß die „Ursprache“ weniger Begriffssprache, als vielmehr Ausdruckssprache war, so wird man nicht abgeneigt sein, in dem angeführten Wedda-Liedchen ein Überbleibsel der Modulation jener Ausdruckssprache zu sehen. –

Man muß in der Musik ganz allgemein zwei Stilprinzipe unterscheiden: das deklamatorische und das melodische. „Unter dem deklamatorischen Stil ist eine musikalische Sprachbehandlung zu verstehen, bei der der Akzent der Rede oder der gebundenen Worte das vorwaltende Prinzip ist.“ Beim deklamatorischen Prinzip „sieht man den genetischen Zusammenhang der Weise mit der Sprache . . ., da ist die Sprache das Mitbestimmende, während in der unvermischten Instrumentalweise das Rein-Melodische das Bestimmende ist, das für sich besteht, ohne Ableitung vom Vokalen . . .“[2]). Die Sprache als die Quelle, der die Musik entsprungen sein soll, erklärt uns jedoch nicht den Sinn für Instrumentalmusik, mit ihrem anders gearteten (melodischen) Stil. – –

Carl Stumpf will unter Musik die Kunst verstehen, „deren Material wesentlich aus festen und transponierbaren Tonschritten besteht“, und sucht nun „den Ursprung dieser Kunst begreiflich zu machen“.

Man muß zweierlei unterscheiden: 1. Das Problem der Transponierbarkeit; 2. das Problem der festen Tonschritte (der musikalischen Intervalle).

Zu 1. läßt sich sagen: Transponierbarkeit bedeutet soviel, als daß wir Verhältnisse von Sinnesempfindungen unabhängig von der besonderen Beschaffenheit dieser Empfindungen wiedererkennen. Diese Fähigkeit besitzen wir nicht nur auf akustischem Gebiet, sondern auf allen Gebieten der sinnlichen Wahrnehmung. Wie es scheint, besitzt das Tier diese Fähigkeit in viel beschränkterem Maße.

Das 2. Problem lautet so: „Wie kam man zu diesen bestimmten Intervallen, die wir in der Musik der verschiedenen Völker und Zeiten tatsächlich finden?“

Diese Frage beantwortet Carl Stumpf in folgender Weise: Vermutlich ist die Musik in dem Bedürfnis akustischer Zeichengebung begründet. „Versucht man auf größere Entfernung hin jemand durch die Stimme ein Zeichen zu geben, so verweilt die Stimme mit großer Stärke fest auf einem hohen Tone, wie er naturgemäß eben durch die stärkste Anspannung der Stimmlippen hervorgebracht wird . . . Dieses Verweilen auf

[1]) Ibid., p. 110. — Ich mache darauf aufmerksam, daß in den Beispielen aus der Musik der Primitiven die Zeichen im Schlüssel den in der europäischen Musik üblichen Regeln nicht folgen, da auch die Tonarten dieser Musik mit den unsrigen nichts zu tun haben. So steht in unserem Beispiel oben im Text im Schlüssel h-b-moll und d-b-moll, daraus folgt aber keinesfalls, wie der Musiker denken würde, auch a-b-moll.

[2]) Guido Adler, a. a. O. p. 104 u. 142 f.

einem festen Ton ist . . . der erste Schritt zum Gesang, es zieht die Grenze zum bloßen Sprechen."

„Der zweite Schritt und der eigentliche Schöpfungsakt für die Musik ist dann der Gebrauch eines festen und transponierbaren Intervalls, und auch dazu konnten akustische Signale hinführen. Wenn nämlich die Stimme eines einzelnen nicht ausreicht, werden mehrere zusammen rufen. Sind es Männer und Knaben oder Männer und Weiber, so werden sie Töne ungleicher Höhe erzeugen, weil jeder die höchste Tonstärke innerhalb seiner Stimmregion erreicht. So mochten zahllose Mehrklänge zufällig entstehen."

Unter diesen Mehrklängen kommen Oktave, Quinte und Quarte vor, die die Besonderheit besitzen, daß sie dem Ungeübten als Unisono erscheinen, ohne es doch zu sein. „Beim Zusammentreffen zweier Stimmen in der Oktave, in der Quinte oder Quarte konnte einem feineren Gehör doch allmählich nicht entgehen, daß es sich in Wirklichkeit um zwei verschiedene Töne handelte. Wenn man sie nacheinander angab, war dies vollkommen deutlich. Man mochte sich darüber freuen, solche Zweiklänge hervorzubringen, die doch einem Einklang ähnlich waren; und man sang dann die nämlichen Töne auch absichtlich nacheinander, um sich ihren Eindruck auch in dieser Form einzuprägen. Dabei mochte dann der leere Zwischenraum, den auch das kleinste dieser Intervalle, die Quarte, noch darbietet, zunächst willkürlich durch Zwischentöne ausgefüllt werden. Und so können wir uns die ersten melodischen Phrasen, sowie die ersten Keime einer Leiter entstanden denken[1])."

Diese von Stumpf aufgestellte Hypothese hat einen schwachen Punkt, den ihr Autor auch selbst bemerkt. Wir wissen nämlich, daß eine sehr primitive Musik Oktaven-, Quinten- und Quarten-Intervalle gar nicht kennt, sondern sich innerhalb einer kleinen Terz bewegt. Um aus dieser Klemme zu kommen, behauptet nun unser Autor: „Nur zum Gebrauche gewisser k l e i n e r Intervalle konnte man, und zwar sogar schon viel früher, durch das Singen aufeinander folgender Töne gelangen, ohne irgendwelche konsonante Zusammenklänge dabei zu benötigen. Man sang eben – vielleicht nur dem Spieltriebe folgend oder wieder zu Signalzwecken – Töne, die deutlich genug voneinander verschieden waren, und erwarb sich in Hervorbringung solcher Stufen, die dann auch absichtlich etwas größer oder kleiner genommen werden konnten, eine gewisse Übung, so daß dadurch schon Gesänge möglich wurden, die man von anderen Ausgangstönen aus wiederholen konnte. Denn solche kleine Tonstufen lassen sich in der Tat von beliebigen Ausgangstönen aus mit einiger Genauigkeit in gleicher Größe herstellen, und man erhält auch so eine Art transponierbarer Intervalle[2])."

Um zu erklären, wieso der Mensch dazu kam, zu musizieren, nahm Stumpf seine Zuflucht zum akustischen Signalwesen. Dieses erklärt uns nur den Gebrauch der großen Intervalle. Für den Gebrauch der kleinen Intervalle muß ein s c h o n s e h r f r ü h v o r h a n d e n e s S i n g e n a u f e i n a n d e r f o l g e n d e r T ö n e aushelfen. Aber damit ist doch die Musik, wenn auch eine noch so primitive, schon gegeben, und ist

[1]) Carl Stumpf, a. a. O. p. 23—30.
[2]) Ibid., p. 31.

kein Problem mehr. Mit anderen Worten, Stumpf setzt das zu Erklärende bereits voraus. –

Was ich an der vorherigen Hypothese besonders auszusetzen habe, ist das, daß sie die Tatsache des Rhythmus in der Musik gar nicht berücksichtigt. Ist der Rhythmus, der einer Tonfolge zugrunde liegt, etwas bloß Zufälliges, von außen her Zugekommenes? läßt sich der Rhythmus irgendwie aus dem Signalwesen ableiten? Darüber bekommen wir keine Antwort.

Eine Theorie über den Ursprung der Musik, die den Rhythmus nicht erfassen kann, der doch ein Bestandteil der Musik ist, ist m. E. nicht befriedigend.

Zuerst ist darauf hinzuweisen, daß die Musik in taktische und ataktische einzuteilen sei.

Beispiel einer ataktischen, d. h. in nicht numerisch fixierten Zeitteilen fließenden Tonfolge, ist dieser Gesang auf den Murray-Inseln in der Torres-Straße:



[1]

Betrachten wir diese ataktische Melodie genauer, so merken wir bald das Anwachsen einer rhythmischen Bewegung, besonders von B an klingt sie fast symmetrisch aufgebaut: je vier Triolen-Gruppen wiederholen dieselbe Bewegung (in transponierter Lage).

Wenn man das auch nicht im allgemeinen gelten lassen will, so ist folgendes zu bedenken: „Zu allen Zeiten gab es Musikstücke, in denen gleiche Bemessung nach Zeiteinheiten mit streng regulärer rhythmischer Qualität zu beobachten ist, besonders in den mit Marsch, Tanz und Arbeit zusammenhängenden Rhythmen[2])." Nun ist das Tanzen „ohne Zweifel aus dem Springen hervorgegangen (mittelhochdeutsch heißt es noch vom Frühlingstanz: den reien springen). Der Gang ist regelndes Prinzip . . . Das Springen nun ist Ausdruck der Freude. Es kommen wohl zwei Momente zusammen: zunächst haben alle starken Gemütsbewegungen oder Erregungen (äußerster Schmerz, Wut, Schrecken, Freude, Liebesleidenschaft) die Neigung, die Muskeln erzittern zu machen; und dann ist Bewegung an sich Vergnügen, man wird sich der Kraft der Glieder bewußt, indem man sie übt: Freude an weiten Märschen, am schwierigen Klettern, an Raufen, in zivilisierten Zeiten am Turnen". Bedenken wir ferner, wie oft bei Tieren und Kindern und den natürlichen unzivilisierten Menschen die Freude sich durch beides gleichzeitig äußert: Springen und Jubeln.

„So werden wir nicht anstehen, jene Verbindung von Gesang und Tanz,

---

1) C. Stumpf, a. a. O. p. 123.

2) Guido Adler, a. a. O. p. 74.

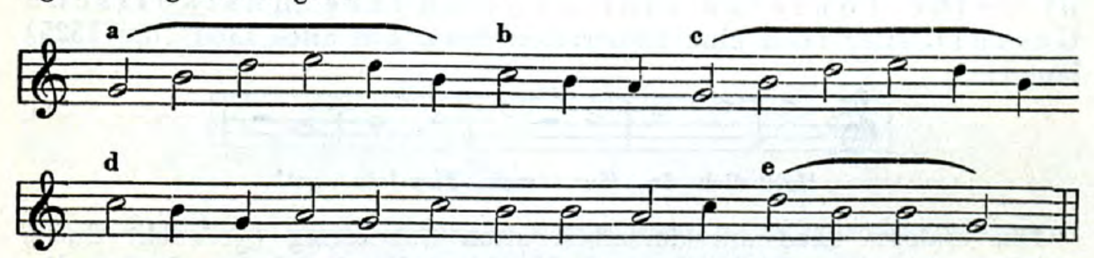
rhythmisch gebunden, auf einen noch älteren Ausdruck menschlichen Vergnügens, auf die ungebundene ungeregelte Vereinigung von Springen und Jubeln als eine Offenbarung der inneren Lust zurückzuführen[1])."
– D. h. die ataktische rhythmisch nicht gebundene Musik bedeutet einen Rückfall in die Zeit vor Entstehung des Tanzes, in die Zeit des jauchzenden Springens.

Im Mittelalter kommt in der kirchlichen Musik die Ataktik als Choral vor. Z. B.:



„Das Motiv, das Thema des Chorals ist . . . aus dem Lesen hervorgegangen, es ist ataktisch[2])." Die Forderung der logischen Betonung beim Lesen einer Buchstelle, des Hervorhebens des Sinnes der Worte, kommt natürlich in Widerstreit mit der musikalischen Rhythmik und führt im Choral zur Ataktik.

Interessant ist nun die folgende Beobachtung: In einem Notkerischen „Cantus paschalis" (Kloster St. Gallen, Ende 9. Jahrh.) findet sich häufig die folgende Figur:



Nun stellt sich heraus, daß die Stellen a, c und e dieses Chorals einer schweizerischen Alphornweise ähnlich sind:



Wir sehen hier, wie die taktische Gliederung des Instrumentalsatzes im Choral ataktisch wird. D. h. aber: das Rein-Musikalische wird ataktisch unter dem Einfluß der nicht musikalischen Anforderungen des logischen Aufbaues der Rede[4]).

---

[1]) Wilh. Scherer, a. a. O. p. 78 f. u. 80.
[2]) Guido Adler, a. a. O. p. 53.
[3]) Szadrowsky. Die Musik . . . der Alpbewohner. Jahrbuch d. Schweizer Alpenclub, Bd. IV, p. 290, Bern 1868.
[4]) Mit Recht bemerkt noch Szadrowsky: „Es liegt im Bereiche der Wahrscheinlichkeit, daß der feinfühlende, erfinderische, äußeren Eindrücken zugängliche Notker Balbulus für seine Kompositionen gerne gewisse volkstümliche Weisen wählte, um ihnen dadurch bei den Cantores des Klosters leichteren Eingang zu verschaffen. Der umgekehrte Fall, als habe das Volk z. B. die Schlüsse des Cantus paschalis nachgeahmt und in Jodlerfiguren umgestaltet oder auf das Alphorn übertragen, ist weniger anzunehmen, da dieser Cantus jährlich nur einmal gesungen wurde und für das Volk kaum hingereicht haben dürfte, sofort aus den vielen Ostergesängen gerade diese Figur festhalten und als Jodler- oder Alphornmelodie reproduzieren zu können." Ibid., p. 291.

Ferner ist es nicht schwer einzusehen, wie durch die Änderung der taktischen Anordnung einer Tonfolge ihr ganzer Charakter ein anderer wird. Z. B. folgender Satz:



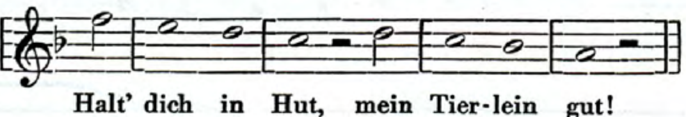
Fast dieselbe Tonfolge haben wir nun bei andrer taktischer Gliederung hier:



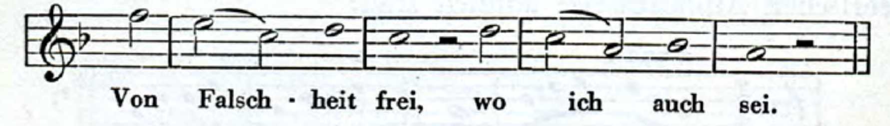
Oder gar hier:



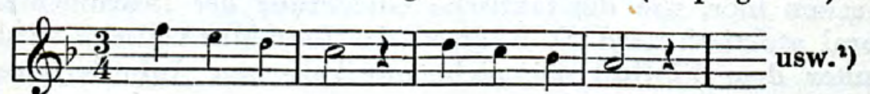
Bei Änderung der taktischen Gliederung bekommt dieselbe Tonfolge eine ganz andere musikalische Gestalt. Hier noch eine Illustration dazu. Ein altes Lied (um 1525) lautet:



Ein anderes Lied aus derselben alten Sammlung (gedruckt durch Arndt von Aich zu Köln) hat dieselbe Tonfolge, ist aber anders gegliedert:



Und nun vergleiche man damit folgendes Menuett (Leipzig 1736):



Wiederum sehen wir, wie die taktische Gliederung den Charakter der Tonfolge total verändert. Die bloße Tonfolge ist mit einer amorphen Masse zu vergleichen, aus der erst durch den rhythmischen Aufbau eine bestimmte Gestalt entsteht. –

Carl Stumpf, der im Rhythmus nicht das wichtigste Element der Musik sehen will, meint: „Nach instrumentaler Seite hätte die Ausbildung der Rhythmuskunst nur zum Trommeln geführt. Aber eine noch so fein differenzierte Trommelsonate ist noch nicht Musik, wenigstens nicht *die*

[1]) Diese Beispiele entnehme ich Guido Adler, a. a. O. p. 88.
[2]) Diese Beispiele entnehme ich dem Büchlein: Wilhelm Tappert. Wandernde Melodien. Leipzig 1890, p. 11.

Musik, deren Ursprung wir suchen[1])." Demgegenüber möchte ich darauf hinweisen, daß auf den Salomoinseln eine „Musik", von Panpfeifen ausgeführt, beobachtet wird, die sich kaum von einer „Trommelsonate" unterscheidet. Z. B. folgende Panpfeifen-Tanzmusik:



Man vergleiche damit noch folgendes Lied mit Panpfeifenbegleitung:





usw.[2])

Bei einer unvoreingenommenen Betrachtung wird man einsehen müssen, daß die „Panpfeifen" eigentlich dieselbe Rolle spielen, wie in dem modernen europäischen Orchester die Pauken: wenn sie auch auf gewisse Töne abgestimmt sind, so dienen sie doch dazu, den Rhythmus zu markieren. Und in diesem Sinne ist darum die oben angeführte Panpfeifen-Tanzweise, um mit Stumpf zu sprechen, doch eine Art „Trommelsonate". —

Der Hauptfehler in der Stumpfchen Kritik besteht darin, daß er, wie es scheint, den Rhythmus als bloße Anreihung von Takten versteht. Der Rhythmus ist aber in Wirklichkeit etwas mehr, nämlich eine einheitliche Zusammenfassung einer Reihe von Takten zu einer Zeit-Gestalt, einer zeitlichen Form. Wie Raumelemente, Linien und Flächen sich zu einer bestimmten Figur fügen, so fügen sich Zeitelemente, die Takte, zu einem Rhythmus. „Ihrem Wesen nach sind Raum und Zeit gleichartig, zwischen Form und Rhythmus besteht kein klaffender Gegensatz, Rhythmus ist zeitliche Form, Form ist räumlicher Rhythmus ... Und ein Kunstwerk wird nur dann vollkommen erfaßt, wenn sein Nebeneinander zu einer örtlichen, sein Nacheinander zu einer gleichzeitigen Einheit seelisch verarbeitet wird[3])."

---

[1]) Carl Stumpf, a. a. O. p. 22.

[2]) R. Thurnwald. Forsch. auf d. Salomoinseln usw., Bd. I. Berlin 1912, Notenbeilage Nr. 1 u. 5.

[3]) Felix Auerbach, Tonkunst u. bildende Kunst, Jena 1924, p. 14.

Nun ist doch klar, daß eine bloße Aneinanderreihung von getrommelten Takten seelisch schwer zu einer Einheit zu verarbeiten sei; erst die sie ausfühlende Tonfolge gibt der Anreihung der Takten den Charakter einer (melodischen) Gestalt-Qualität. Nehmen wir z. B. folgendes hussitisches Kriegslied:



Rein trommlerisch würde dieses Stück doch so aussehen:

Die trommlerisch ausgefühlten Takte entbehren des individuellen Charakters, die Takte lassen sich nur schwer voneinander unterscheiden, verschmelzen (in der Erinnerung) leicht miteinander, das Ganze hat nicht mehr (wie in der Liedweise, von der sie abgeleitet ist) den Charakter einer Bewegung, eines Auf und Ab, Hin und Her. Aber erst durch die Bewegung entsteht die zeitliche Form, der Rhythmus. –

Daß Rhythmus und Tonfolge zusammen erst die Melodie als Gestalt-Qualität ausmachen, ersieht man aus folgendem: Vom Standpunkte der bloßen Tonfolge betrachtet, zeigt das zuletzt angeführte hussitische Lied eine Entwicklung in gerader Linie, ein „melodisches Vorwärtsdenken, ohne Wiederholung und ohne Transponierung kleinerer melodischer Bruchteile". So betrachtet es ein neuerer Musiker, Alois Hába[1]). Nehmen wir aber dieses Lied in seinem rhythmischen Aufbau, so läßt es sich in drei Teile A, B, C zerlegen: A und B sind miteinander identisch, nur C ist verschieden, stellt eine Art „Coda" (Abschluß) des Ganzen dar. Vom rhythmischen Standpunkte aus betrachtet, läßt sich also das Lied nicht als „ohne Wiederholung", geradlinig fortschreitend betrachten. –

„Das Rhythmische ist etwas ganz Eigentümliches, es ist die durch seelisches Erleben bedingte Ordnung der Zeiteinheiten, die empfundene, nicht gedachte Zeitspanne zwischen zwei oder mehreren Tönen, etwas Psychophysisches.

„Der Rhythmus . . . wirkt sich aus als die Gliederung eines Bewegungsablaufes. Es gibt keinen A-Rhythmus. Dieser wäre die Bewegungslosigkeit des Anorganischen und sogar dieses hat als Anschaulich-Ruhendes den Rhythmus seiner Gestaltung, wenn auch für unsere Einstellung in unbe-

---

[1]) Alois Hába. Von d. Psychologie d. musikal. Gestaltung, Universal-Edition, A. G. Wien, New York, 1925, p. 42.

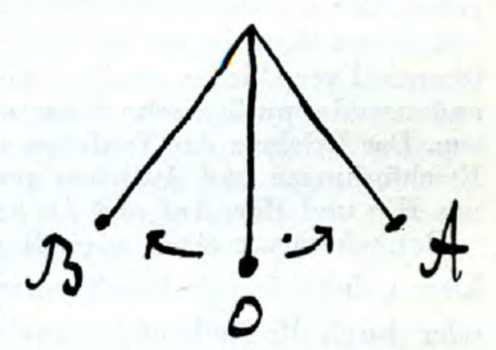
wegter Form, einer Form, die in ihrer Erstarrung das gewesene Leben, die frühere Bewegtheit ahnen läßt: als eine Art ruhender Anschauungsform des Rhythmus. Beziehen wir das Melodische auf den Rhythmus, so erkennen wir, daß alles Melodische auseinanderfiele, wenn der Rhythmus nicht binden würde . . .[1])."

Man kann darum mit Recht von „der Geburt der Musik aus dem Geiste des Rhythmus" sprechen. Das Problem der Musik wird somit letzten Endes zum Problem des Rhythmus.

Wir haben früher gehört, daß dem Tanz und der Musik entwicklungsgeschichtlich das jauchzende Springen vorangeht. Das Problem ist nun jetzt dieses: Was zwingt denn den Menschen, sein Jauchzen und Springen rhythmisch zu binden? Warum muß ein Bewegungsablauf rhythmisch gegliedert werden?

Die Antwort kann nur so lauten: Jede dynamische Erscheinung erzeugt aus sich selbst einen Rhythmus, d. h. eine Gliederung des Ablaufes der Bewegung.

Das einfachste Bild zur Veranschaulichung eines einfachen Rhythmus in seiner Beziehung zur Dynamik ist der Pendel. Wenn ich einer aufgehängten Kugel einen Stoß erteile, so bekommt sie dadurch eine bestimmte Menge von Bewegungs-Energie und geht aus ihrer Ruhelage 0 heraus, bis sie in die Lage A kommt. Was geschieht währenddem? Unter dem Einfluß der „Schwerkraft" vermindert sich fortwährend die Bewegungs-Energie der fliegenden Kugel, bis sie in der Lage A vollkommen aufgebraucht ist. Unterdessen hat sie aber eine „Distanz-Energie" erworben, die der früheren Bewegungs-Energie numerisch gleich, nur entgegengesetzt gerichtet ist. Darum fällt jetzt unsere Kugel zurück in die Richtung zum Punkt 0. Während dieser Bewegung wird die Distanz-Energie aufgezehrt und ist im Punkte 0 gleich Null. Die verschwindende Distanz-Energie setzt sich aber (nach dem Gesetze der Energieerhaltung) in kinetische Energie um, die unsere Kugel aus der Ruhelage 0 bis nach B weitertreibt. Unter dem Einfluß der Schwerkraft wiederholt sich nun jetzt dieselbe Geschichte: die kinetische Energie nimmt ab, die Distanz-Energie wächst, bis sie in B die Kugel zwingt, umzukehren. Jede Energieform strebt einem Nullpunkte zu; durch ihre Erschöpfung macht sie eine antagonistische Energieform mobil, die die Bewegung aus dem Nullpunkt herausbringt, aber ihr eine andere Richtung gibt. So liegt es im Wesen einer Dynamik, ein Hin und Her, Auf und Ab, also rhythmische Gliederung zu bewirken.



Dasselbe wirkt sich auch auf psycho-physischem Gebiete aus. Jede Sensation erlischt bald, wenn der sie hervorrufende Reiz nicht (in ge-

[1]) Lotte Kallenbach-Greller. Grundriß einer Musikphilosophie, p. 15 f. (Als Manuskript gedruckt, Berlin 1925.)

wissem Verhältnis zur ursprünglichen Größe und Richtung) verändert wird. Wenn ich z. B. die Hand auf irgendeine Fläche auflege, so erlebe ich im Moment eine bestimmte Sensation, die aber sehr schnell abklingt. Durch eine schwache Bewegung der Hand längs der zu betastenden Fläche kann ich die Sensation der Berührung neu beleben. Aber schon während die Bewegung andauert, merke ich bald, daß die Berührungssensation an Intensität, Frische und Lebendigkeit verliert. Die Sensation erschöpft sich bei (nach Intensität und Richtung) gleichbleibendem Reize. Erst wenn ich mit der tastenden Hand eine Hin- und Herbewegung ausführe, erreiche ich eine Erhöhung der Sensation, die gerade in den Punkten der Richtungsänderung auftritt. Es liegt also in der dynamischen Natur der Sensation, rhythmisch gegliedert zu sein; der die Sensation bewirkende Reiz darf nicht sich gleichbleiben, er muß variieren, und zwar sprunghaft, d. h. er muß aus Intervallen aufgebaut sein, denn wir reagieren doch nur auf die Differenz (wenn sie eine gewisse Größe erreicht) zweier Reize, nicht auf den absoluten Wert des einzelnen Reizes.

Wenden wir nun das Gesagte auf das akustische Gebiet an, so hellt sich die Frage des musikalischen Rhythmus und der Intervalle auf. „In der Tat, ein sich gleichbleibender Ton würde noch keinen Rhythmus ergeben, der Rhythmus entsteht erst durch eine unstetige Aufeinanderfolge von Elementen, die an sich verschieden, und zwar grob, nicht bloß differentiell verschieden sind[1])." Ein sich gleichbleibender Ton kann keine andauernde musikalische Sensation erregen, das kann nur eine Tonfolge tun. Das Erlebnis der Tonfolge, wie jeder dynamische Prozeß, da er aus Erschöpfungen und Aufleben neuer energetischer Impulse besteht, muß aus Hin und Her, Auf und Ab bestehen, also rhythmisch gegliedert sein.

Betrachten wir einen zweiteiligen Takt. Wir können ihn dadurch markieren, daß wir auf einer Trommel zwei gleiche Schläge machen | ♩ ♩ | oder durch die Reihenfolge zweier Töne, z. B.:



Im zweiten Falle tritt innerhalb des Taktes selbst eine rhythmische Gliederung ein. Reihen wir solcherart beschaffene Takte aneinander an:



so verliert das bald jeden „Reiz" und die Sache wird langweilig. Schreiben wir dagegen:



so ist die rhythmische Gliederung viel reichhaltiger geworden, die Takte unterscheiden sich voneinander, die musikalische Sensation sinkt nicht so leicht auf den Nullpunkt.

[1]) Fel. Auerbach, a. a. O. p. 17.

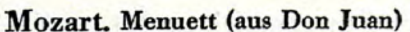
Das innere Erlebnis (der primäre Bewegungsimpuls), weil ein dynamischer Prozeß, kann sich nur rhythmisch gegliedert manifestieren, h ö r - b a r aber wird der Rhythmus als Melodie (Motiv).

Die Melodie fließt horizontal, linearisch (im Unterschied von der harmonischen Begleitung, die „vertikal" ist, und dadurch die Musik zweidimensional macht). „Das Lineare ist eine Bewegungsform, eine Reihe von rhythmisierten Empfindungseindrücken, das Motivische eine Ausdrucksform einer rhythmisch herausgeschleuderten Ausdruckskraft." „Wir sagen zusammenfassend, daß das Melodische als Bewegungsform sich linear, als Ausdrucksform motivisch äußert[1])." D. h. also das Linearische und das Motivische (Rhythmik und Tonfolge) sind nur verschiedene Seiten der melodischen Erscheinung, in der Richtung des Zeitablaufes und der Hörbarkeit. –

Unsere Veranschaulichung der Entstehung des Rhythmus durch das Pendelgesetz erklärt uns eigentlich nur den z w e i t e i l i g e n Rhythmus. In der Musik wird aber ebenso häufig ein d r e i t e i l i g e r Rhythmus gebraucht. Wie sollen wir ihn uns erklären?

Der zweiteilige Rhythmus erscheint als der natürlichste. „Man muß doch sofort und immer wieder daran denken, daß der Mensch zweiseitig gebaut ist, und daß sich das in allen seinen Verhältnissen offenbart, vorab in seinem Gange, der beim normalen, nicht hinkenden Menschen (und ebenso bei jedem, mit zwei Beinen ausgestatteten Wesen) aus zwei gleichwertigen Schritten besteht; der natürliche Rhythmus in diesem Sinne ist also der zweiteilige. Und nun wird man sofort den Einwand machen, daß doch im Tanz, und im Anschluß an ihn auch in der Musik, der dreiteilige Rhythmus neben dem zweiteiligen eine beinahe oder völlig ebenbürtige Rolle spielt, daß der Polka und dem Galopp der Walzer, die Mazurka und das Menuett gegenüberstehen, und daß unter allen diesen Tänzen der Walzer sich sogar der größten Ausbreitung und Beliebtheit erfreut. Und alles das, obgleich die Drei eine ungerade Zahl ist und infolgedessen, wenn man zunächst an den regelmäßigen Wanderschritt denkt, die folgende Rhythmusperiode mit dem entgegengesetzten Fuße einsetzt wie die vorangegangene. Aber eben dieses Beispiel gibt uns auch schon die Lösung des Widerspruchs an die Hand. Denn die einzelnen Perioden eines Rhythmus müssen doch wesensgleich sein; wenn also die eine mit dem linken, die nächste mit dem rechten Fuße einsetzt, so folgt unweigerlich, daß das eben nicht zwei, sondern im ganzen nur e i n e Periode ist; und damit tritt an die Stelle des dreiteiligen der sechsteilige Rhythmus, also einer vom gradzahligen Typus, nur daß er sich dann nochmals in zwei Abschnitte unterteilt. Und das bestätigt sich nun durchaus, wenn man zum Tanz und von diesem zur Musik übergeht; auch bei den dreiteiligen Tänzen ist der Zyklus der Bewegungen erst nach sechs Elementarteilen in sich geschlossen, und auch beim dreiteiligen Tonstück gehören immer zwei Takte enger zusammen als ihre Gesamtheit zur nächsten; als Beispiele seien aus unzähligen das Menuett aus dem Don Juan und eine Stelle aus dem ersten Walzer von Chopin herausgegriffen:

[1]) Lotte Kallenbach-Greller, a. a. O. p. 17.





Chopin. Walzer



Nicht also der einzelne Takt ist beim dreiteiligen Rhythmus mit der Erscheinung des Pendels in Vergleich zu bringen, sondern zwei solche Takte als eine Einheit begriffen.

Für die Musik, die symmetrisch aufgebaut ist, trifft die obige Erklärung des dreiteiligen Rhythmus gut zu. Aber das ist nicht mehr der Fall bei einer Musik, die keinen symmetrischen Aufbau erkennen läßt: hier ist jeder Takt für sich da als Element des Ganzen. Z. B. folgendes Fragment aus einer modernen Tonweise:

Hába. Andante (II. Satz der Klaviersonate Op. 3)



Bei dem unsymmetrischen Aufbau dieses Fragments läßt sich der dreiteilige Rhythmus keineswegs zu einem sechsteiligen (also von geradzahligem Typus) umwandeln. Zur Erklärung der Dreiteiligkeit muß man nun andere Motive ausfindig machen.

Eine Erklärung des dreiteiligen Rhythmus läßt sich auch in anderer Weise geben: Wenn man nämlich bedenkt, daß der zweiteilige Rhythmus aus einem starken und einem schwachen Taktteil besteht, dagegen der dreiteilige aus einem starken und zwei schwachen Taktteilen, so braucht man bloß anzunehmen, daß der schwache Taktteil des zweiteili-

1) Felix Auerbach, a. a. O. p. 161 f.

gen Rhythmus in zwei Teile gespalten wird, wodurch dann der dreiteilige Rhythmus entsteht. Die Erschöpfung des Bewegungsimpulses tritt schneller ein als die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes (d. h. die Erholung nimmt mehr Zeit in Anspruch als die Ermüdung).

Außer diesem Motiv wirkt bei der Entstehung der Dreiteiligkeit, wie übrigens auch der noch komplizierteren Rhythmen: $^5/_4$, $^7/_4$ usw., die gemeinsame Arbeit mit. Bei dieser unterscheidet man eine solche in Gleichtakt und eine solche in Wechseltakt. Der zweiteilige Rhythmus entsteht beim Marschieren einer Armee (Arbeit im Gleichtakt). Dagegen aber bei einer Arbeit, wo mehr als zwei Arbeiter wechselweise in den Prozeß der Arbeit eingreifen müssen, wie dies z. B. in der Hämmerschmiede geschieht, muß unbedingt ein Rhythmus entstehen, vom Typus $^3/_4$, $^5/_4$, $^7/_4$ usw., je nach der Zahl der Arbeitenden. Gerade bei den Primitiven, bei denen Kunst und Arbeit noch nicht so schroff voneinander geschieden sind, als bei uns, treffen wir jene komplizierten Rhythmen viel häufiger an, als z. B. bei unseren Klassikern der Musik.

Auf sehr primitiver Stufe bewegt sich die Melodie, wie wir bereits gehört haben, innerhalb einer kleinen Terz, dabei kann der Rhythmus fein ausgebildet sein. So z. B. das folgende Lied aus Patagonien:



[1]

Zu dieser Singweise der Patagonier wird nun bemerkt: „Hervorragend genau darf man sich natürlich die Intonation der Patagonier nicht gerade denken. Die Terzen werden z. B. . . . in ein und demselben Stück bald groß, bald klein, bald neutral genommen. Dagegen werden allerdings das Tempo und der Rhythmus recht gleichmäßig innegehalten, was damit zusammenhängt, daß die meisten Lieder Tanzlieder sind[2])." Ebenso heißt es von den Gesängen eines anderen primitiven Volkes: „Gilman ist durch seine tonometrischen Analysen zu der Meinung gekommen, daß die Puebloindianer zwar eine Tendenz zu konsonanten Intervallen haben, zur Oktave und besonders zur Quinte und Quarte, daß sie aber sonst die größten Freiheiten in der Intonation aufweisen. Auch würden die Intervalle von jedem Sänger anders wiedergegeben. Es sei nur der allgemeine Weg, den die Melodie nimmt, vorgezeichnet. Er nennt diese Lieder deshalb Rote-Songs, Routengesänge . . ."[3])

Worauf es dem Primitiven in seiner Musik ankommt, ist, wie es scheint, das Linearische, die rhythmische Gliederung und Hinfließen einer Tonfolge, die motivische Ausfüllung wird nicht so genau durchgenommen, sie geschieht nur ungefähr. Damit ist die Priorität des Rhythmus bei der Entstehung der Musik wiederum bewiesen. — —

---

[1]) Nach Carl Stumpf, a. a. O. p. 130.
[2]) Carl Stumpf, a. a. O. p. 137.
[3]) Ibid., p. 143.

Mit den festen Intervallen der Musik in einer frühen oder überhaupt primitiven Periode hat es seine Bewandtnis. Es wiederholt sich hier dasselbe, wie in einer frühen Periode der Sprachentwicklung. Thurnwald erzählt z. B. von den Südseeinsulanern: „Die Aufzeichnung der Texte selbst begegnet weiteren Schwierigkeiten . . . weil . . . die Aussprache nicht so genau und regelmäßig ist, wie bei Leuten, welche Schriftzeichen besitzen und die frühzeitig in einer bestimmten Artikulierung geschult sind . . . Das tritt sowohl in der Verschiedenheit der Aussprache und Sprechweise derselben Individuen zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Tagen, in verschiedenen Stimmungen zutage, weiterhin in der Verschiedenheit unter einzelnen Individuen derselben Gegend, endlich in der merkbaren dialektischen Abweichung nahe benachbarter Orte, die zu dem sonst gleichen Sprachgebiete gehören[1])."

Im Laufe der kulturellen Entwicklung (unter dem Einfluß des Zusammenlebens und regen Verkehrs) hat sich das Triebhafte in Kunst und Sprache gefallen lassen müssen, gewissen konventionell gewordenen Forderungen unterstellt und durch sie gebannt und gemeistert zu werden.

Es taucht somit die Frage auf, ob die fixierte Formgestaltung und die ursprüngliche künstlerische Idee kongruent miteinander sind? Es ist daran zu zweifeln; denn die künstlerische Begeisterung sucht sich meistens an den historisch überlieferten Sprachgebrauch anzupassen. Speziell der Musiker muß noch mit den technischen Möglichkeiten des gegebenen Instrumental- und menschlichen Ensemble rechnen.

Das unmittelbare Erlebnis des Künstlers erleidet bei der Formgestaltung gewisse Korrekturen, weil der ursprüngliche Rauschzustand unter die „Zensur" des nüchternen Wachzustandes gestellt wird. Diese Korrekturen nennen wir (in der Psychoanalyse) die „sekundäre Bearbeitung".

So sagt z. B. Paul Heyse: „Meistens tragen die nachtwandlerischen Eingebungen der Phantasie auch darin den Charakter der Traumwelt, daß sie eines klaren Zusammenhanges entbehren und erst vom Verstand und künstlerischer Besonnenheit geordnet und von willkürlichen Elementen gereinigt werden müssen, wenn sie sich am Licht des Tages legitimieren sollen" (Jugenderinnerungen, p. 346). Ebenso bekennt Goethe, daß sich ihm beim Faust „das innere Material so gehäuft hat, daß jetzt das Ausscheiden und Ablehnen die schwere Operation war" (Eckermann). „Es ist klar, die unmittelbaren Eingebungen der dichterischen Phantasie werden einer nachträglichen Zensur des Verstandes, einer ‚sekundären Bearbeitung' unterworfen und erst dann der Öffentlichkeit übergeben[2])."

Daß auch die musikalische Schöpfung einer sekundären Bearbeitung unterliegt, ist zu vermuten. Und zwar aus folgendem Grund: Bei früheren Forschungsreisenden (vor Einführung der phonographischen Aufnahmen primitiver Musik) kann man nicht selten angebliche primitive Gesänge finden, die sich sehr wenig von unseren europäischen Volksweisen unterscheiden. Z. B. führt Lumholtz (Unter Menschenfressern, S. 59) eine Melodie an, in der sich die folgende Stelle findet:

---

[1]) Thurnwald, Forschungen auf d. Salomoinseln usw., p. 12.

[2]) Leo Kaplan. Grundzüge d. Psychoanalyse, 2. Aufl., Merlin-Verlag, Baden-Baden, 1929, p. 276.



die in der Tat „an den Hauptwalzer aus Oscar Strauß' Operette ‚Walzertraum' anklingt! So wie sie hier steht, wird jeder Sachverständige sagen, daß sie ebensowenig bei den Urbewohnern Australiens entstanden sein kann, wie etwa ein silberner Suppenlöffel oder eine Schreibmaschine. Ob sie nun aus Gegenden, die schon unter europäischem Einfluß stehen, dahin gewandert ist, oder ob Lumholtz beim Aufschreiben einer echt australischen Weise sein europäisches Gehör einen Streich gespielt hat, muß dahingestellt bleiben"[1]). Wegen eines anderen Liedes, in Afrika von Schweinfurt aufgegriffen, das auch zu europäisch klang, wandte sich Carl Stumpf brieflich um Auskunft, und erhielt folgenden Bescheid: „Die Melodie ist von mir so wiedergegeben worden, wie sie meinem Ohr erschien. Vielleicht wurde die Melodie unbewußt in demselben europäisch stilisiert . . ."[2])

Richtig verstanden bedeutet das alles: Das europäisch erzogene Gehör nimmt unbewußt eine „sekundäre Bearbeitung" des primitiven Gesanges vor, die „wilde" Weise wird den ästhetischen Vorurteilen gemäß umgemodelt, sozusagen „zivilisiert".

Aber auch die ganze europäische Musik der Klassiker und ihrer unmittelbaren Nachfolger mit ihren festen regelmäßigen Formen und Harmonien verrät eine solche „sekundäre Bearbeitung": das Erlebnis wird stilisiert, konventionell gewordenen ästhetischen Forderungen angepaßt. Es ist nicht immer leicht für den Forscher, den Einfluß der „sekundären Bearbeitung" an dem vollendeten Kunstwerk im einzelnen herauszufinden. Durch einen glücklichen Zufall bin ich hier in der Lage, an einem kleinen Fragment diesen Einfluß zu zeigen. Ich entnehme dies Fragment einem älteren Autor, der folgendes von sich selbst berichtet: Er wollte zu den Worten: „Die Liebe bringt Lust und Leid", den natürlichen musikalischen Ausdruck finden, und ließ sich dabei von der ganz unmittelbaren Inspiration leiten. Was ihm eingefallen sei, sieht so aus:

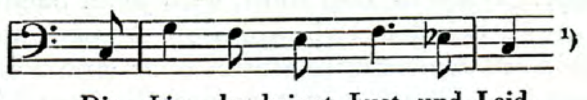


Diese Melodie „drängt sich ihm von selbst auf". Die mit Sternchen versehenen Noten klingen ihm noch unbestimmt. So stellt die dritte Note (mit dem ersten Sternchen versehen) einen Ton vor, „der bald g-, bald gis-, bald f-artig klingt; meist ist er ein Zwittergeschöpf zwischen fis und f". Bei den zwei übrigen Sternchen hörte er „nicht bestimmt genug den Unterschied zwischen e und es", er weiß nur, „daß das erste e mehr e als es, — das zweite e mehr es als e ist". Er legt sich darum die vorherige Melodie so zurecht:

[1]) Carl Stumpf, a. a. O. p. 69 f.
[2]) Ibid., p. 70.



Und dann durch fernere Überlegungen über die Verteilung der Akzente zwingt er die Phrase in den folgenden Rhythmus hinein:



Die Unbestimmtheiten des künstlerischen Erlebnisses werden ausgeglichen, d. h. eigentlich nach den Regeln einer feststehenden ästhetischen Theorie rationalisiert. Unsere Tonleiter kennt nämlich keine Töne, die zwischen f und fis oder zwischen e und es liegen. Und da muß der Musiker die Musik, die in ihm klingt, verfälschen.

Jede feste Tonleiter, nach welchem Prinzip sie auch gebildet sein mag, ist mit dem wirklichen künstlerischen Erlebnis inkommensurabel. Es tritt hier etwas in Erscheinung, was auch in der Welt der Zahlen sich auswirkt: die Stetigkeit der mathematischen Größen läßt sich nicht durch die Zahlenstufen vollständig erschöpfen. Etwas ausführlicher sieht dies Problem so aus: Die Gesamtheit der g a n z e n Zahlen, die entstehen, wenn wir etwas abzählen, bilden die Reihe der sogenannten n a t ü r l i c h e n Zahlen: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 . . . Wenn wir nun dazwischen noch alle möglichen Brüche hinzudenken, die durch das Verhältnis zweier beliebiger Zahlen aus der Reihe der natürlichen entstehen, so haben wir dann die Reihe der r a t i o n a l e n Zahlen. Aber bei gewissen Operationen stoßen wir auf die Tatsache, daß ihr Resultat nie rational ausdrückbar sei. So z. B. $\sqrt{2}$ läßt sich weder durch eine ganze noch durch eine gebrochene Zahl ausdrücken. Man kann aber immer zwei rationale Zahlen angeben, zwischen denen $\sqrt{2}$ liegt. D. h. $\sqrt{2}$ läßt sich zwar nirgends in die Reihe der rationalen Zahlen unterbringen, sie repräsentiert eine i r r a t i o n a l e Zahl, wie der Mathematiker sich ausdrückt, die aber annäherungsweise (d. h. also eigentlich verfälscht) durch eine rationale Zahl vertreten sein kann. Ebenso tut es der Musiker, der seine i r r a t i o n a l e n Erlebnisse durch die Töne der festgesetzten Tonleiter r a t i o n a l i s i e r t. Dabei ist noch zu bemerken, daß unsere Tonleiter viel weniger enge Maschen aufweist, als die Reihe der rationalen Zahlen. Denn unsere chromatische Tonleiter läßt sich in Schwingungszahlen so darstellen:

c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c
1	$\frac{2187}{2038}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{19683}{8192}$	$\frac{81}{64}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{729}{256}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{6561}{4096}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{59049}{32768}$	$\frac{243}{128}$	2 [2]

Es ist begreiflich, daß diese Stufenleiter nur annäherungsweise dem Musiker die Möglichkeit gibt, das auszudrücken, was in seinem Kopf klingt. — —

Die Bewegung des Motivs innerhalb einer kleinen Terz muß auf die

[1]) Louis Köhler. Die Melodie der Sprache. Leipzig 1853, p. 8—11.
[2]) Felix Auerbach, a. a. O. p. 42.

Dauer monoton wirken: die musikalische Sensation nähert sich bedenklich dem Nullpunkt, weil der Reiz sich nur wenig von einem sich gleichbleibenden oder stetig sich verändernden Ton unterscheidet. Es entsteht dadurch das Bedürfnis nach größeren Intervallen. Und hier tritt nun in Kraft die Erscheinung, von der Carl Stumpf gesprochen: durch zufälliges Zusammenklingen (zu Signal- oder sonstigen Zwecken) verschiedener Stimmen merkt man bald die Oktave, Quinte und Quarte heraus, die dadurch ausgezeichnet sind, daß sie zugleich fast als Unisono und doch verschieden klingen.

Ein Lied, das auf Quinten aufgebaut ist, ist z. B. folgendes der Buka (Bismarck-Archipel):



Die hier vorkommende Sekunde (g) „ist als Quinte der Quinte zu verstehen" (Hornbostel), (also:)[2].

Gewöhnlich ist die Bevorzugung der Quintenintervalle (und ihrer Umkehrung der Quartenintervalle) nicht so ausgeprägt, wie in der angeführten Melodie; nur die melodischen Haupttöne stehen in Quinten- oder Quartenverhältnis. Diese Bevorzugung der Quintenintervalle ist, wie Hornbostel glaubt, die Ursache (nicht die Folge) der Pentatonik, d. h. der fünfstufigen Leiter (ohne Terz der Tonika), die der primitiven und exotischen Musik häufig zugrunde liegt.

Die Bevorzugung der Oktaven-, Quinten- und Quartenintervalle beeinflußt die ursprüngliche Mehrstimmigkeit, die auf unentwickelter Stufe darin besteht, daß man in Oktaven-, Quinten- und Quartenparallelen sich bewegt. So sieht z. B. ein zweistimmiges Kirchenlied, aus einer Handschrift des 11.–12. Jahrhunderts, die aber noch älteren Ursprungs sein dürfte, so aus:





[1] Thurnwald, Salom-Inseln usw., I. Musikbeilage Nr. 4.
[2] Ibid., p. 470.
[3] Peter Wagner. Geschichte d. Messe, I. Teil, Leipzig, Verl. Breitkopf & Härtel, 1913, p. 29.

Die liturgische Singweise liegt in der Unterstimme; die Oberstimme aber bewegt sich fast ausschließlich in Oktave, Quinte oder Quarte zu der Unterstimme.

Am meisten bevorzugt waren aber die Quintenparallelen. Zur Illustration einer solchen Mehrstimmigkeit sei hier ein Lied für zwei Panpfeifen der Buin angeführt:



„Die erste Zeile des Notenbeispiels enthält die Stimme einer kleineren Panpfeife, die zweite die einer größeren; daß letztere höher liegt, erklärt sich zweifellos daraus, daß sie nicht von den Grundtönen, sondern von den ersten Überblasungstönen (dritten Partialtönen) gebildet wird ... Konstruiert man aus dem Gesamtbefund die Reihe der Grundtöne der großen Pfeife, so sieht man, daß sie der ersten Stimme in der tieferen Oktave parallel gehen."



Aus dem Blasen in Oktavparallelen entstehen durch zufälliges Überblasen Quintenparallelen, die aber dem Gehör mehr zusagen und darum später die Oberhand gewinnen.

Und das geschieht aus folgendem Grunde: Wir wissen, daß zwei Töne, die in Oktavverhältnis zueinander stehen, uns fast als identisch erscheinen. Diese Identität geht doch so weit, daß wir gewohnheitsmäßig solche Töne mit demselben Namen belegen. Das Musizieren in Oktavenparallelen bringt in die Musik kein neues Element hinein. Das Bedürfnis nach Mannigfaltigkeit kommt erst in den Quintenparallelen auf seine Rechnung, wo eine gewisse Einstimmigkeit mit einem gewissen Grade des Differierenden verbunden ist. Zwei Töne im Quintenverhältnis verschmelzen ziemlich stark miteinander, haben also etwas Gemeinsames, und doch werden sie in höherem Maße als die Oktave als differierend empfunden. „Immer ist das Dasein des Gemeinsamen die Grundbedingung für das Gefühl der Einstimmigkeit, und andererseits doch die Höhe des Lustgefühls dadurch bedingt, daß ein Grad der Mannigfaltigkeit, der Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit zu dem Gemeinsamen hinzutritt, und zu ihm ein Gegengewicht bildet, oder ihm relativ das Gleichgewicht hält[2])."

---

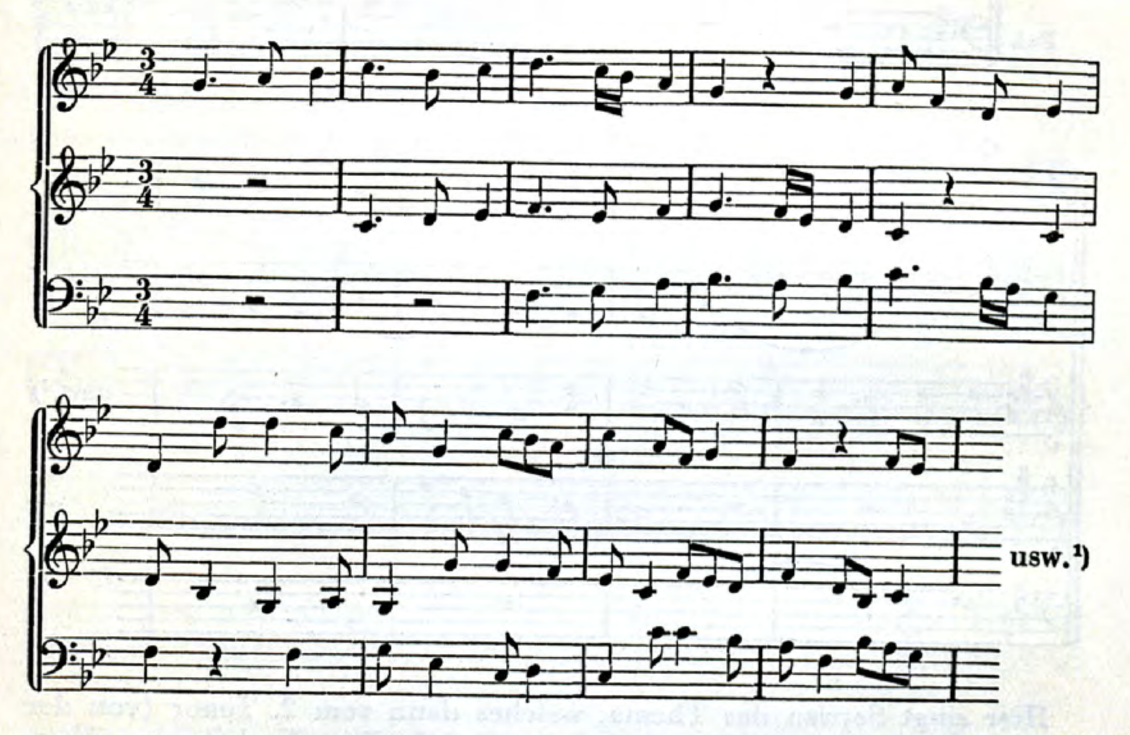
[1]) Hornbostel bei Thurnwald, a. a. O. p. 484.

[2]) Th. Lipps. Das Wesen d. musik. Konsonanz u. Dissonanz. Psychologische Studien, Leipzig 1905, p. 120.

Jede sich selbst gleichbleibende Sensation kann auf die Dauer nicht bestehen. Ein Bewußtseinsinhalt nähert sich bei gleichbleibendem Reiz dem Nullpunkt. Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit in den sukzessiven und simultanen Reizen ist die Voraussetzung für eine gewisse Höhe und Intensität der entsprechenden Sensation.

Aber auch die Quintenparallelen müssen auf die Dauer als Monotonie einwirken. Es macht sich darum auf einer gewissen Höhe der musikalischen Kultur eine Modifikation in der Anwendung der Quinten- und auch sonstigen Parallelen geltend, die darin besteht, daß man den parallelen Gang der Stimmen um ein oder mehrere Takte oder Bruchteile eines Taktes verschiebt.

Hier ein Beispiel aus einem Satz von Okeghem (Holland, um 1440):



In dieser Weise entsteht ein polyphonischer Stil, wo die Stimmen sich in mannigfaltigster Weise kreuzen und wieder auseinandergehen, dabei Harmonien und Disharmonien erzeugen.

Diese Art Polyphonie, die mit verschobenen Parallelgängen arbeitet, kann als Wiederholung und Nachahmung charakterisiert werden: ein musikalisches Motiv wird in strenger oder freierer Weise nachgeahmt, in einzelne Motivteilchen zerlegt, die in der Hauptstimme oder den begleitenden Stimmen thematisch verwertet werden.

Hier noch ein Beispiel solcher Art Polyphonie (ein Madrigal von Willaert, geb. 1490 zu Brügge, wirkte in Venedig):

---

[1]) Nach Leonhard Wolff. Geschichtliche Studien üb. d. musikal. Motiv u. seine Durchführung. Leipzig 1890, p. 6.

Sopran
Alt
Tenor
Tenor
Baß

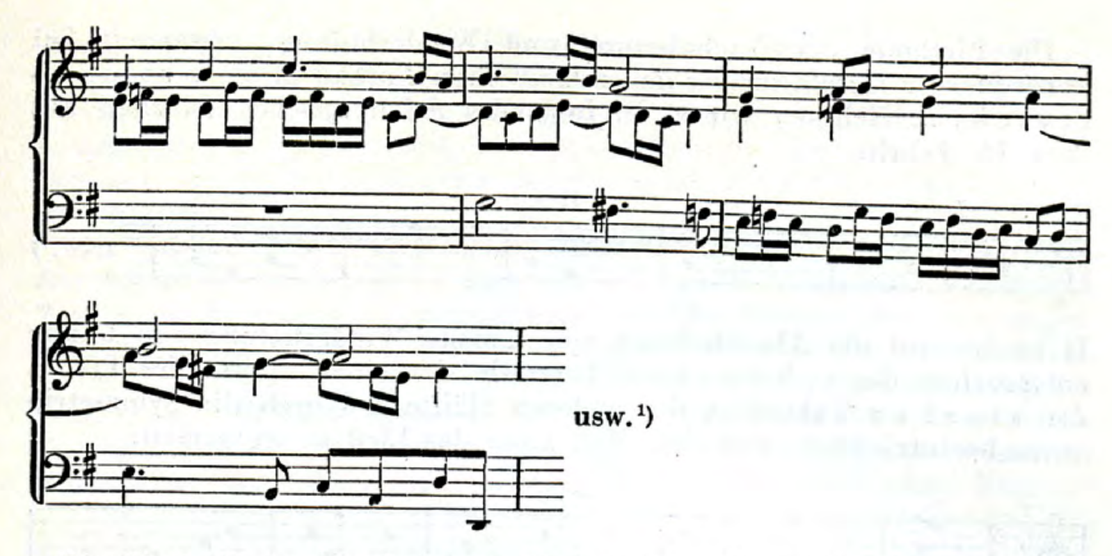
usw.[1])

Hier singt Sopran das Thema, welches dann vom 2. Tenor (von der Stelle B an) in der Quinte nachgeahmt wird, diese Nachahmung übernimmt nun (von der Stelle C an) die Hauptstimme selbst.

Das Prinzip der Wiederholung und Nachahmung beherrscht z. B. auch folgendes Instrumentalfragment F r e s c o b a l d i s:



[1]) Ibid., p. 20 f.



Die Methode der Nachahmung findet sich schon bei primitiven Völkern durchgebildet. So z. B. im folgenden Lied der Chippewä-Indianer:



Das Lied ist „ein Aufnahmegesang bei der religiösen Hauptzeremonie . . . Der Gesang . . . gewährt (folgendes) Bild: das Thema von I wird in II um eine Quarte tiefer aufgenommen, erweitert und in die Tiefe geführt. Nach einem kurzen, mit kühnem Nonensprung beginnenden Zwischensatz (III) folgt eine genaue Wiederholung von II (IV), endlich eine kurze Schlußformel (V). Der ganze Habitus dieses Liedes, die absteigende Bewegung, die **n a c h a h m e n d e W i e d e r h o l u n g** auf tieferen Intervallen . . . sind typisch für die Mehrzahl dieser Chippewä-Gesänge[2])."

[1]) Ibid., p. 57.
[2]) Carl Stumpf, a. a. O. p. 162 und 165.

Die Methode der Nachahmung und Wiederholung verwandelt bei konsequenter Durchführung den melodischen Aufbau in einen *symmetrischen*. Nehmen wir z. B. folgendes Salzburgisches Tanzlied aus dem 14. Jahrh.:



II ist bis auf die Abschlußnote eine genaue Wiederholung von I, nur entsprechen die *schwachen* Taktteile der einen Hälfte des Liedes den *starken* Taktteilen der anderen Hälfte, wodurch die Symmetrie etwas beeinträchtigt erscheint. Man kann das Lied so umformen:



In dieser Form ist das Lied vollkommen symmetrisch aufgebaut.

Den symmetrischen Bau durch Wiederholung sehen wir z. B. auch im folgenden Schweizerlied durchgeführt:



Der symmetrische Bau einer Melodie macht sie übersichtlich und unserer Auffassung leicht zugänglich. Dennoch verrät die neuste Richtung in der Entwicklung der Musik eine Abkehr vom Prinzip der Symmetrie, die ästhetischen Wortführer dieser Richtung sind diesem Prinzipe feindlich gesinnt. So lesen wir: „Die Künstler haben sich ebenso wie die anderen Menschen bis heute an eine folgerichtige Gestaltung der Asymmetrie nicht herangewagt und übersehen, daß selbst die Natur freizügig genug ist, die Symmetrie ihrer Formen manchmal zu durchbrechen, z. B. in den Unregelmäßigkeiten des menschlichen Gesichtes und der menschlichen Gestalt.

„Es wurde zur Gewohnheit ganzer künstlerischer Zeitalter, Schönheit und Symmetrie gleichzusetzen, auf Kosten der größeren Mannigfaltigkeit des Ausdrucks[2])."

Ebenso zieht ein anderer gegen das Prinzip der Nachahmung und Wiederholung ins Feld und fordert ein „melisches Vorwärtsdenken, ohne Wiederholung und ohne Transponierung kleiner melodischer Bruchteile". Denn: „Die Idee der Nichtwiederholung ist die Grundlage des

---

1) Nach Guido Adler, a. a. O. p. 120.

2) Lotte Kallenbach-Greller, a. a. O. p. 20.

gesamten Lebens. Nicht zwei Augenblicke, die wir unmittelbar erleben, sind gleich." „Die Aufgabe der jüngsten Generation und aller weiteren ist entwicklungsgeschichtlich nun die, die Umwertung aller Werte vollkommen durchzuführen und einen ganz neuen Musikstil auf den Grundsatz ‚nicht wiederholen und immer vorwärtsdenken' zu schaffen[1])."

Der zuletzt zitierte Autor gibt selbst eine psychologische Erklärung der neuen Bestrebungen. Er sagt nämlich: „Die Reminiszenz, in ihrem Wesen als Rückkehr zu Eindrücken und Handlungen der Vergangenheit, hat . . . aufgehört. Die menschliche Seele von heute ist auf den Begriff ‚vorwärts' konzentriert; neue Erkenntnisse fordert sie, neue Lebensformen will sie schaffen. In der Musik äußert sich diese neue Orientierung durch die Abneigung gegen den Begriff der Reprise (eine Tendenz gegen das Wiederholen größerer Teile der musikalischen Form)."

Jahrhundertelang hat sich die Menschheit gewöhnt, traditionell gewordenen Formen nachzuleben. Das europäische Mittelalter und zum großen Teil auch die nachfolgenden Jahrhunderte noch sind von einem „Traditionalismus" beherrscht, der sich in Kirche, Staat und Gesellschaft auswirkt. Die wirtschaftliche Grundlage dieses Traditionalismus ist das Vorherrschen der handwerksmäßigen Produktionsweise. Der mittelalterliche Handwerker bezieht alle seine für die Produktion nötigen Kenntnisse auf dem Wege der Tradition: so wie die Altväter gearbeitet haben, ebenso arbeitet er weiter. Die Erfahrungen, nach denen man arbeitet, und überhaupt die ganze Lebensweise, verpflanzen sich durch Jahrhunderte von Generation zu Generation. Der einzelne braucht nur der Tradition zu folgen, um seiner Arbeits- und Lebensaufgabe gerecht zu werden, es liegt für ihn darum kein Grund vor, anders als traditionell zu denken und zu leben. Das gibt dem geistigen Habitus der Zeit den Stempel. Erst in neuerer Zeit kommen im wirtschaftlichen Leben neue Kräfte auf, die das Handwerk, das tonangebend war, beiseite schieben: die erwachende großkapitalistische Produktionsweise ruft eine bürgerliche Schicht auf den Plan, die mit dem alten Traditionalismus aufräumt. Zuerst mit der überlieferten feudalen Gesellschaftsordnung. Darum ist die größte Tat der aufkommenden bürgerlichen Schicht die französische Revolution: die Auseinandersetzung mit dem traditionellen Absolutismus in Staat und Kirche. Den Auftakt zu dieser Auseinandersetzung gibt die neue Naturforschung im 17. Jahrh., die sich bereits von dem bloßen Wiederkauen überlieferter aristotelischer Weisheit losmacht und den Weg des eigenen Suchens und Experimentierens betritt. Viel später macht sich der revolutionäre Geist geltend auf dem Gebiete der Kunst: extrem radikal wird sie erst in unseren Tagen[2]).

Der Radikalismus der neuen Kunst ist viel extremerer Natur, als es der Radikalismus der Naturwissenschaft früher war. Das erklärt sich zum Teil vielleicht daraus, daß die moderne kapitalistische Produktionsweise, wenn sie auch einerseits ziemlich revolutionierend auf die Gesellschaftsform eingewirkt hat, doch anderseits eine gewisse Tendenz entwickelt,

---

[1]) A. Hába, a. a. O. p. 44.

[2]) Über Traditionalismus und seine Überwindung siehe auch Leo Kaplan, Psychoanalytische Probleme, Wien und Leipzig, Franz Deuticke, 1916, Kap. XI.

die viel schlimmer ist als der alte Traditionalismus. Ich meine die Tendenz zur Typisierung, die gerade auf der Höhe der kapitalistischen Entwicklung zur Blüte gelangt[1]). Die Typisierung schafft die Möglichkeit einer Massenproduktion auf billiger Grundlage. Durch den intensiven Verkehr, der mit der kapitalistischen Produktionsweise eng verknüpft ist, verbreiten sich Erfindungen, Gewohnheiten, Moden von einem Punkt zum anderen mit einer großen Schnelligkeit, und nivellieren alles. Die Gleichartigkeit auf allen Gebieten des geistigen Lebens, die immer mehr sich in der Kulturwelt durchsetzt, wirkt auf den künstlerischen Menschen wie eine weitgähnende Öde[2]). Und nun suchen sich solche Menschen dagegen zu wehren und protestieren gegen alles, was Wiederholung, Tradition, Symmetrie, Vorschrift ist. Und darum lesen wir bei einem Wortführer der neuen Richtung: „Die ‚Fabrikware der Natur‘, wie sich Nietzsche ausdrückt, findet in der Kunst‚ware‘ ihre Parallele, d. h. die Schematisierung und Typisierung der Naturformen wurde zum Gesetz erhoben und durch die Tradition geheiligt. Wir haben es hier mit einer Art formaler Suggestion zu tun[3])."

Der Widerstand gegen das Regelmäßige, sich Wiederholende, wird in der Seele des modernen Menschen so stark, daß sogar der Taktstrich als etwas Hemmendes empfunden wird. „Fließende melodische Kontinuität", heißt es, „zerreißt die Taktstriche, weil sie gleichsam die Grenzpfähle einer gehemmten Lebenskraft symbolisieren[4])." Es klingt hier die Forderung einer ataktischen Musik, ohne „Grenzpfähle", die hemmend einem in den Weg treten; der Fluß des inneren Erlebnisses soll frei (ohne Typisierung und Schematisierung) sich entfalten. –

Am wenigsten hat sich in der neueren Musik die Forderung des „melischen Vorwärtsdenkens" restlos durchgesetzt. Die Behauptung: „Die Idee der Nichtwiederholung ist die Grundlage des gesamten Lebens", ist in dieser Allgemeinheit nicht richtig. Was ist z. B. die Erinnerung, als nicht eine Art Wiederholung, gleichsam nur in transponierter Lage.

---

[1]) Besonders kraß tritt diese Erscheinung in den Vereinigten Staaten Amerikas auf. Dort hat sich z. B. in der Fabrikherstellung die Typenzahl verringert

bei Betten mit Sprungfedern und Matratzen	von	78	auf	4
„ Hospitalbetten	„	40	„	1
„ Bettdecken und Bettüchern	„	78	„	12
„ Ziegelsteinen verschiedener Art	„	119	„	1
„ Milchgefäßen	„	49	„	9
„ Waschgeschirren aus Metall	„	1114	„	72
„ Wandtafeln	„	90	„	3

„Es gibt keine andere Nation auf Erden, in der der Wille zur Gleichmacherei der Gewohnheiten so stark ist wie im Volke der Vereinigten Staaten, nicht etwa nur der Kaufgewohnheiten . . . Wer in New York nach dem 15. September auf der Straße noch einen Strohhut trägt, tut das mit Lebensgefahr und keinesfalls länger als fünf Minuten. Du hast eben Arrows Kragen zu tragen und B.V.D.-Unterzeug; . . ." Julius Hirsch. Das amerikanische Wirtschaftswunder. Berlin, S. Fischer, 1926, p. 31.

[2]) Diesen Eindruck schildert ein russischer Satiriker, Ssascha Čorny, folgendermaßen (in freier Übersetzung): „Alle haben Hosen an von derselben Façon, tragen Schnurrbart, Mantel und steifen Hut. Auf der Straße sehe ich jedem anderen gleich aus, und verliere mich an jeder Straßenecke . . . Ich fürchte, mich mit jemand anderem zu verwechseln: er geht in mich ein, und ich in ihn . . ."

[3]) Lotte Kallenbach-Greller, a. a. O. p. 20.

[4]) Ibid., p. 25.

Zwar verwechsle ich nicht das Erinnerungsbild mit dem früheren Erlebnis selbst, es ist von ihm verschieden. Dennoch ist das Erinnerungsbild auf jenes Erlebnis bezogen, ist also irgendwie doch eine Wiederholung oder noch besser eine „Nachahmung“ jenes Erlebnisses. Ohne Erinnerung, also ohne Wiederholung und Nachahmung würde unser geistiges Wesen in einzelne Atome zerfallen, unser Ich aufhören ein kontinuierliches in sich zusammenhängendes Dasein zu führen. Denn nur die Erinnerung verbindet das Heute mit dem Gestern zu einer einheitlichen Dauer.

Und wollte man schließlich mit der Forderung: „Nicht wiederholen und immer vorwärts denken“, ganz Ernst machen, so müßte man jedes Werk nur einmal anhören. Zum zweitenmal dasselbe Werk (wenn es auch in seinem Aufbau keine Wiederholungen aufweist) anhören, auch bloß in der Erinnerung es nochmals nachleben, wäre doch eine Wiederholung! –

Allen Kritikern aber, die eine einmal entstandene Kunstform in alle Ewigkeit erhalten sehen möchten und deshalb polemisch und feindselig gegen jede neue Kunstform auftreten, ist zu sagen:

Und alles was entsteht,
ist wert, daß es zugrunde geht.

Denn jede sich selbst gleichbleibende Sensation kann auf die Dauer nicht bestehen. „Was irgend auch entstanden ist, muß alles wieder untergehen“ (buddhistischer Spruch). Der Maler Kadinski hat dieses Naturgesetz gut begriffen und in Anwendung auf die Kunst richtig formuliert. Er sieht es als ein wesentliches Gesetz an, daß „das äußere Vergrößern eines Ausdrucksmittels unter Umständen zum Vermindern der inneren Kraft desselben (führt). Hier ist $2 + 1$ weniger als $2 - 1$. Dieses Gesetz offenbart sich natürlich auch in der kleinsten Ausdrucksform: ein Farbenfleck verliert oft an der Intensität und muß an der Wirkung verlieren – durch die äußere Steigerung der Stärke. Eine besonders große Farbenbewegung entsteht oft durch das Hemmen derselben; ein schmerzlicher Klang kann durch direkte Süße der Farbe erzielt werden usw. usw.[1]).“ Denn: „Mathematisch ist $1 + 1 = 2$. Seelisch kann $1 - 1 = 2$ sein[2]).“

Wie man keine musikalische Wirkung erreichen kann, wenn man ein und denselben Ton unendlich wiederholt, ebenso fordert das Leben eine Sukzession verschiedener einander ablösender Formen. Im Neuen wird sich manches Altes wieder einfinden, manches aber wird als ganz Neues entstehen. Und alles das ist durch den Rhythmus des Lebens zu einer Einheit verbunden.

---

[1]) Der blaue Reiter, p. 84, Fußn.
[2]) Ibid., p. 106.

15. Harmonie und Melodie

Man hört oft sagen: „Melodie ist zeitlich aufgelöste Harmonie." Wie die meisten Schlagworte, drückt auch dieses die Wahrheit nicht aus: Melodie ist etwas mehr als aufgelöste Harmonie, wie eine fortschreitende Bewegung etwas ganz anderes bedeutet als eine vertikal aufgepflanzte Linie. Nehmen wir z. B. diese Tonfolge:



und dann diese:



beide sind sie die „zeitliche Auflösung" derselben Harmonie  und sind doch als Tonfolgen so verschieden!

Ein Akkord hat nur e i n e Daseinsweise. Wollen wir dagegen das Tonaggregat in Bewegung „auflösen", so kann dies in z w e i f a c h e r Weise geschehen: entweder als Bewegung von unten nach oben, oder als solche von oben nach unten. Die „aufgelöste" Harmonie hat also m i n d e s t e n s eine zweifache Daseinsweise. Denn man könnte z. B. unseren Akkord auch in folgender Weise auflösen:



Die Tonfolge (Melodie) ist eine „Gestalt", und als solche ist sie etwas mehr als die bloße Summe ihrer Elemente. Denn aus derselben Anzahl Elemente kann man verschiedene „Gestalten" (Formen) herstellen. Dagegen ist der Akkord keine Gestalt, seine Daseinsweise ist durch die Anzahl seiner Elemente eindeutig bestimmt.

Richtig ist an jenem Schlagwort nur folgendes: „Die physische und die seelische Wirkung eines Tones ist nicht erledigt, wenn er verklungen ist, auf die Wirkung folgt eine Nachwirkung, und diese Nachwirkung bildet die Brücke zu dem nächsten Tone, von diesem zum dritten usw. derart, daß zu jeder Zeit nicht bloß e i n Ton, sondern eine ganze Gruppe von Tönen wirksam ist . . . Diese Nachwirkung gibt ja den Grund dafür ab, daß die Melodie ganz analogen Gesetzen unterworfen ist wie die Harmonie . . . In diesem Sinne ist die Melodie nichts anderes als ‚zeitlich aufgelöste Harmonie' . . .[1])." D. h. i n d e r z e i t l i c h e n A u f e i n a n d e r f o l g e d e r M e l o d i e w i r k t s i c h a u c h d i e h a r m o n i s c h e V e r w a n d t s c h a f t a u s.

Da aber die harmonische Verwandtschaft in der Melodie sich mit Hilfe

[1]) Fel. Auerbach, a. a. O. p. 165 f.

einer **N a c h w i r k u n g** kundtut, die Nachwirkung aber immer schwächer ist als die unmittelbare Wirkung, so macht sich dies insofern geltend, „als im Nacheinander erlaubt und sogar erwünscht ist, was in der Gleichzeitigkeit entweder unerlaubt ist oder doch nur sehr mit Maß gebraucht werden darf. Insbesondere sind im Rahmen der zeitlichen Folge selbst kräftige Dissonanzen erlaubt unter der Voraussetzung, daß sie unmittelbar danach ‚aufgelöst' werden . . ."[1])

Die Melodie besteht eigentlich nicht nur aus zerlegter Harmonie, dazwischen kommen noch „Durchgangstöne", die die harmonische Auflösung vorbereiten, sozusagen **S p a n n u n g s w e r t** haben. So z. B.:



Diese Melodie ist die „zeitliche Auflösung" folgender zwei Akkorde:



Gleichzeitig können diese beiden Akkorde (Konsonanz und Dissonanz) nicht da sein, sie können einander nur ablösen.

Worauf gründet sich nun der Unterschied von Konsonanz und Dissonanz? Darauf versuchte **H e l m h o l t z**, wie ihm schien, eine erschöpfende Antwort zu geben. Seine Erklärung geht aus der Erscheinung der „Schwebung" aus. Zwei Töne, die wenig voneinander differieren, wenn sie zugleich ertönen, ergeben Schwebungen. Das Zustandekommen der Schwebungen kann man sich einigermaßen klarmachen mit Hilfe zweier Metronome, die man nahezu gleich eingestellt hat. Setzt man nun diese etwas ungleich schlagenden Metronome in Gang, so bemerkt man leicht, daß ihre Schläge abwechselnd bald aufeinander, bald zwischeneinander fallen. Statt mit Metronomen, kann man das Experiment auch mit zwei Taschenuhren führen. „Auf ähnliche Weise entstehen die Schwebungen. Die taktmäßigen Stöße zweier tönender Körper fallen bei ungleichen Tonhöhen bald aufeinander, bald zwischeneinander, wobei sie sich abwechselnd verstärken und schwächen. Daher das stoßweise unangenehme Anschwellen des Tones[2])."

Es ist klar, daß z. B. das Unisono keine Schwebungen ergeben kann, sondern bloß eine Verstärkung des Tones. Dagegen gibt das Intervall h' c" (Halbton) 33 Schwebungen in der Sekunde, „welche den Zusammenklang scharf schwirrend machen. Das Intervall eines ganzen Tones b' c" gibt nahe die doppelte Anzahl: diese sind aber viel weniger scharf als die des ersten engeren Intervalls. Endlich sollte uns das Intervall der kleinen Terz a' c" der Rechnung nach 88 Schwebungen in der Sekunde geben; in der Tat läßt aber das letztere Intervall kaum noch etwas von der Rauhigkeit hören, welche die Schwebungen der engeren Intervalle

[1]) Ibid., p. 174 f.

[2]) E. Mach. Die Erklärung der Harmonie. Populär-wissensch. Vorlesungen. 3. Aufl. Leipzig, J. A. Barth, 1903, p. 41.

hervorbringen[1])." Man könnte vielleicht vermuten, daß es die wachsende Zahl der Schwebungen sei, welche ihren Eindruck verwische und sie unhörbar mache. Man kann sich aber leicht überzeugen, daß die Steigerung der Zahl der Schwebungen allein jenes nicht bewirken kann. „Indem wir nämlich von dem Intervall eines halben Tones h′ c″ zu dem einer kleinen Terz a′ c″ übergingen, haben wir nicht bloß die *Zahl* der Schwebungen, sondern auch die Breite des Intervalls vergrößert. Wir können aber auch die Zahl der Schwebungen vergrößern, ohne das Intervall zu verändern, indem wir dasselbe Intervall in eine höhere Gegend der Skala verlegen. Nehmen wir statt h′ c″ die beiden Töne eine Oktave höher, h″ c‴, so erhalten wir 66 Schwebungen . . . Doch sind die 66 Schwebungen des Intervalls h″ c‴ viel schärfer und eindringlicher, als die gleiche Anzahl derer des Ganztones b′ c″ . . ." „Die große Zahl der Schwebungen ist es also nicht oder wenigstens nicht allein, wodurch sie unhörbar werden, sondern auch die Größe des Intervalls hat Einfluß . . ." „Die Rauhigkeit des Zusammenklanges hängt also in einer zusammengesetzten Weise von der Größe des Intervalls und von der Zahl der Schwebungen ab[2])."

So Helmholtz, und mit ihm fast die meisten heutigen Physiker. Bei einer unvoreingenommenen Überlegung jedoch wird man sich fragen müssen, ob nicht *nur die Größe des Intervalls* das Ausschlaggebende sei? Wenn die Dissonanz weniger Schwebungen ergibt, als die Konsonanz, was erklären uns dann die Schwebungen überhaupt? Sie sind zwar eine unbestreitbare *Begleiterscheinung* von Zusammenklängen, erklären aber nicht ihren Charakter, konsonant oder dissonant auf uns einzuwirken.

Die oben dargestellte Theorie bezieht sich eigentlich nur auf *einfache* Töne. Nun sind aber die musikalisch gebrauchten Töne nicht einfache, sondern zusammengesetzte, sie sind, wie *Helmholtz* sich ausdrückt, *Klänge*, sie bestehen aus einem *Grundton* (dem ersten Partialton) und mehr oder weniger schwach mitklingenden *Obertönen*:



Und für die musikalischen Zusammenklänge bekommt die *Helmholtzsche* Theorie eine modifizierte Gestalt: Beim Unisono fallen sämtliche Partialtöne zusammen und verstärken bloß einander. Bei der Oktave fällt der Grundton des höheren Klanges mit dem 2. Partialton des nied-

[1]) H. Helmholtz. Die Lehre von den Tonempfindungen. 6. Aufl., Braunschweig 1913, p. 284.
[2]) Ibid., p. 285, 286 u. 287.

rigeren Klanges zusammen und die übrigen Partialtöne des oberen Klanges mit den geraden Partialtönen des niedrigeren Klanges. Bei diesen vollkommenen Konsonanzen können keine Schwebungen (zwischen Partialtönen zweier Klänge) entstehen. Konsonanzen sind eben solche Zusammenklänge, welche nicht von unangenehmen Schwebungen begleitet sind. Bei den sonstigen Zusammenklängen fallen die Obertöne des einen Klanges neben jene des anderen, es treten Schwebungen auf, der Zusammenklang bekommt den Charakter der Dissonanz.

Dieser Theorie gegenüber empfiehlt Ernst Mach einige Vorsicht zu üben, und zwar aus dem Grunde: „Der Umstand, daß der Musiker niemals einen besseren konsonierenden Akkord auf einem schlechter gestimmten Klavier mit einem weniger konsonanten auf einem guten Klavier verwechseln wird, obgleich die Rauhigkeit in beiden Fällen die gleiche sein kann, lehrt hinlänglich, daß der Grad der Rauhigkeit nicht die einzige Charakteristik der Harmonie ist. Wie der Musiker weiß, sind selbst die harmonischen Schönheiten einer Beethovenschen Sonate auf einem schlecht gestimmten Klavier schwer umzubringen ... Das positive physiologisch-psychologische Merkmal, welches eine Harmonie von der anderen unterscheidet, ist durch die Schwebungen nicht gegeben[1]).“

Außerdem ist noch in Betracht zu ziehen, daß die harmonische Verwandtschaft sich schon in dem sukzessiven Ablauf der Melodie kundtut. Hier kann aber von Schwebungen keine Rede sein, da solche doch nur im simultanen Zusammenklang in Erscheinung treten.

Wie gesagt, bestimmt den Charakter der Harmonie die Weite des Intervalls. Ein musikalisches Intervall ist durch zwei Töne gegeben. Zwei Töne sind aber objektiv soviel als zwei Lufterschütterungen, d. h. zwei Schwingungsreihen, die sich miteinander kombinieren und in uns dadurch den bestimmten harmonischen Eindruck bewirken. Die Frage ist nun, wie sich eine solche Kombination von Schwingungsreihen gesetzmäßig erfassen läßt?

Um Schwingungsbeziehungen eines Zusammenklanges mathematisch und zugleich anschaulich darstellen zu können, wollen wir uns einer bestimmten Methode bedienen, zu deren Rechtfertigung wir hier einige Vorbemerkungen machen müssen. Der Schall entsteht bekanntlich durch die Schwingungen eines tönenden Körpers, die durch die Luft sich unserem Ohr mitteilen. Die einzelnen Luftteilchen schwingen periodisch hin und her, innerhalb enger Grenzen; was sich fortbewegt, ist nicht die Luft, sondern bloß die bestimmte Art der Erschütterung; „diese letztere ist es, welche fortdauernd vorwärtsschreitet, indem immer neue und neue Luftteilchen in den Kreis der Erschütterung gezogen werden“.

Eine analoge Erscheinung können wir an den Wasserwellen beobachten. Wenn wir ins Wasser einen Stein werfen, so bildet sich um den getroffenen Punkt ein Wellenring, welcher nach allen Richtungen hin gleichmäßig fortschreitend sich zu einem immer größer werdenden Kreis ausdehnt. Daß sich dabei nicht die Wasserteilchen selbst fortbewegen, sondern daß sie bloß um eine gewisse Lage hin und her schaukeln, kann

---

[1]) E. Mach. Zur Geschichte d. Akustik. Populär-wissensch. Vorlesungen, p. 57.

man leicht beobachten, indem man ein Hölzchen auf dem Wasser schwimmen läßt. Dieses wird von den Wellenringen nicht mitgenommen, sondern auf und ab geschaukelt, und bleibt schließlich an der Stelle ruhen, an der es sich zuerst befand. D. h. dasjenige, was als Welle fortrückt, nur die Erschütterung, die veränderte Form der Oberfläche ist, während die einzelnen Wasserteilchen in vorübergehende Schwankungen hin und her gehen, sich aber nie weit von ihrem ersten Platz entfernen. (D. h. wir haben hier nur mit einer „Bewegung der Ondulation, nicht der Translation" zu tun, „nur die Gestalt der Welle, nicht die Welle selbst" treibt weiter.) Der Vorgang in der Luft ist wesentlich derselbe, nur daß hier die Erschütterung sich kugelförmig (nicht wie im Wasser ringförmig) ausbreitet. Den Bergen und Tälern der Wasserwellen entsprechen in der Luft Schichten, die verdichtet bzw. verdünnt sind. Denn „an der freien Wasserfläche kann die Masse nach oben ausweichen, wo sie sich zusammendrängt, und so die Berge bilden. Im Inneren des Luftmeeres muß sie sich verdichten, weil sie nicht ausweichen kann".

Werfen wir ins Wasser gleichzeitig zwei Steine, so entstehen zwei Mittelpunkte der Erschütterung, von denen zwei Systeme der Wellenringe ausgehen. Die Ringe jedes Systems pflanzen sich fort, als ob jedes System für sich allein da wäre, und das andere System nicht etistierte. Dort wo die Wellenringe verschiedener Systeme sich kreuzen, bildet sich die Wasserfläche nach den Gesetzen der algebraischen Summation, d. h. wo ein Berg einer Welle mit dem Berge einer anderen Welle zusammentrifft, ist die Erhöhung der Wasserfläche gleich der Summe beider Berghöhen, wo ein Tal einer Welle mit dem Tal einer zweiten Welle zusammentrifft, ist die Einsenkung gleich der Summe der Tiefen beider Täler; wo aber auf der Höhe der einen Welle sich ein Tal der anderen Welle einschneidet, vermindert sich die Höhe des Berges um die Tiefe des Tales. Auf den Schall übertragen bedeutet das: „Wo zwei Verdichtungen zusammentreffen, erhalten wir eine stärkere Verdichtung, wo zwei Verdünnungen, eine stärkere Verdünnung, während Verdichtung und Verdünnung zusammentreffend sich gegenseitig teilweise oder ganz aufheben oder neutralisieren[1])."

Aus dem Obigen läßt sich der Schluß ziehen: Die Gestalt einer durch zwei (bzw. mehrere) hineingeworfene Steine erschütterten Wasserfläche ist bestimmt durch zwei (bzw. mehrere) Systeme von fortschreitenden Bewegungen, die jede ihrem eigenen rhythmischen Gesetz gehorcht.

Dasselbe behält seine Gültigkeit auch für das Gebiet der Töne (d. h. also der Lufterschütterung). Denn wenn z. B. der Zusammenklang cg ertönt, so ist dadurch zwar in dem Luftraum eine komplizierte periodische Bewegung erzeugt. Unser Ohr hört aber im Zusammenklang cg jeden Ton auch für sich heraus. D. h. unser Ohr zerlegt gleichsam das Resultat der Lufterschütterung in ihre Komponenten wieder, das Ganze geht vor sich her, als ob die Wellenbewegung jedes Tones des Zusammenklanges für sich allein da wäre, und die andere Wellenbewegung nicht existierte.

---

[1]) H. Helmholtz, a. a. O. erster u. zweiter Abschnitt.

Jeder Zusammenklang repräsentiert somit eine Kombination von fortschreitenden Bewegungen, die jede ihrem eigenen Rhythmus gehorcht.

Zu den vollkommenen Konsonanzen gehören Oktave und Quinte. Wir fassen zuerst die Oktave ins Auge. Das Verhältnis der Schwingungszahl eines Tones zu seiner Oktave ist gleich $\frac{1}{2}$. D. h. während der Grundton *eine* Schwingung ausführt, führt seine Oktave zwei Schwingungen aus. Nehmen wir an, der Grundton mache in der Sekunde 100 Schwingungen, so macht seine Oktave 200 Schwingungen in derselben Zeit. Die Folge von 200 Schwingungen kann betrachtet werden als die Folge von 100 „Doppelelementen". Nennen wir die Folge einer bestimmten Zahl von Elementen in der Zeiteinheit den „Rhythmus" der Folge, so können wir jetzt sagen: „der Rhythmus 200 entsteht aus dem Rhythmus 100, indem jedes Element dieses letzteren wiederum in zwei Elemente auseinandergeht oder als Einheit von zwei Elementen sich darstellt"[1]).

Da, wie oben gezeigt wurde, ein Zusammenklang eine Kombination von Bewegungen repräsentiert, die jede ihrem eigenen Rhythmus gehorcht, so lassen sich Zusammenklänge durch Zahlenreihen darstellen, die die Rhythmen der einzelnen Bewegungen veranschaulichen. Wenn wir überlegen, daß während der Grundton eine Schwingung vollbringt, seine Oktave zwei Schwingungen, während der Grundton zwei Schwingungen, die Oktave vier vollbringt, und so fort, so stellt sich der Zusammenklang der Oktave durch die folgenden zwei Zahlenreihen dar:

$$\begin{cases} 1,\ 2,\ 3,\ 4,\ 5,\ 6,\ 7,\ 8,\ 9,\ 10\ \ldots\ldots; \\ 2,\ 4,\ 6,\ 8,\ 10,\ 12,\ 14,\ 16,\ 18,\ 20\ \ldots\ldots \end{cases}$$

Der Rhythmus des Grundtones ist durch die natürliche Zahlenreihe gegeben, derjenige der Oktave durch die Reihe der geraden Zahlen. Wir können den Rhythmus der Oktave als einen „zweiteiligen" (= $^{2}/_{4}$) betrachten. Der Rhythmus des Grundtones erscheint dann als „einteilig", aber so, daß er sich dem zweiteiligen der Oktave unterordnet. So wie wenn z. B. zwei Trommler derart zusammen trommeln würden:

$\frac{2}{4}$ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 |
$\frac{2}{4}$ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ |

Dagegen steht die Quinte zum Grundton im Verhältnis $^{3}/_{2}$. Die Quinte hat somit 150 Schwingungen, wenn der Grundton 100 Schwingungen hat. Die entsprechenden Reihen sind hier:

$$\begin{cases} 2,\ 4,\ 6,\ 8,\ 10,\ 12,\ 14,\ 16\ \ldots\ldots \\ 3,\ 6,\ 9,\ 12,\ 15,\ 18,\ 21,\ 24\ \ldots\ldots \end{cases}$$

Denken wir im Grundton aus je zwei Elementen eine Einheit gebildet, in der Quinte aber aus je drei, so ist der Rhythmus der Doppelelemente des Grundtones gleich dem Rhythmus der Trippelelemente der Quinte. Die Beziehung ist hier so, wie wenn zwei Trommler nebeneinander trommeln würden, der eine in einem zweiteiligen, der andere in einem drei-

[1]) Th. Lipps, a. a. O. p. 117.

teiligen Rhythmus, aber so, daß Anfang und Ende jedes Taktes bei den beiden Trommlern zusammenfiele:



Wenn der Oktavenzusammenklang rhythmisch nichts Neues ergibt, so haben wir dagegen bei dem Quintenzusammenklang eine „Polyrhythmik" (die bekanntlich auch in der primitiven Musik eine große Rolle spielt). Der Quintenzusammenklang stellt von diesem Standpunkt aus betrachtet wirklich eine reichere Mannigfaltigkeit dar, als der Oktavenzusammenklang, der sich eigentlich vom Unisono wenig unterscheidet.

Denselben polyrhythmischen Charakter haben auch die Zahlenreihen, die den Quartzusammenklang darstellen. Denn die Quarte ist durch die Verhältniszahl $^4/_3$ charakterisiert. Folglich sind die betreffenden Reihen:

3, 6, 9, 12, 15 . . . . .
4, 8, 12, 16, 20 . . . . .

Die Beziehung ist die, wie wenn zwei Trommler nebeneinander trommeln würden, der eine in dreiteiligem, der andere in vierteiligem Rhythmus:

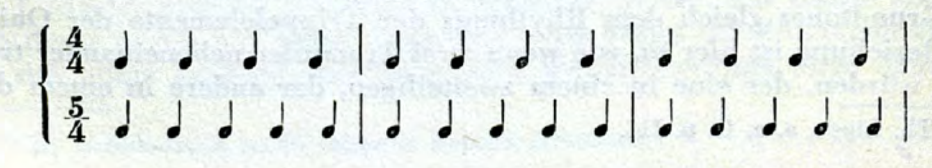
Da der vierteilige Rhythmus auch als zweiteilig aufgefaßt werden kann ($\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ = $\frac{2}{2}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥), so sieht man leicht ein, daß die Quarte nur eine Umkehrung der Quinte darstellt.

Das polyrhythmische Merkmal bringt in den Quinten- (bzw. Quarten-) Zusammenklang ein Moment des Auseinandergehens hinein: dadurch verwischt sich zum Teil der Charakter der Monotonie, der dem Einklang und der Oktave anhängt. Immerhin sind aber die einzelnen Rhythmen, die hier in Betracht kommen, elementar und leicht faßlich, was bei den anderen Zusammenklängen nicht mehr der Fall ist.

Wir gehen nun zur großen Terz über. Dies Intervall ist durch das Zahlenverhältnis $^4/_5$ charakterisiert. Die hier in Betracht kommenden Zahlenreihen sind:

4, 8, 12, 16, 20, 24, 28 . . . . .
5, 10, 15, 20, 25, 30, 35 . . . . .

Diese Beziehung läßt sich durch zwei Trommler veranschaulichen, wenn der eine in einem vierteiligen, der andere in einem fünfteiligen Rhythmus trommelt, jedoch so, daß die Taktenden immer zusammenfallen:



Der fünfteilige Rhythmus ist schon an und für sich nicht mehr so leicht faßlich, wie die einfacheren. Die Polyrhythmik von vier- und fünfteilig erteilt dem Terzzusammenklang noch mehr den Charakter des Auseinandergehens, als dies der Fall bei dem Quintenzusammenklang ist. Den alten Harmonikern galt die Terz als unvollkommene Konsonanz[1]), wie es scheint, empfanden sie ihren Wohlklang weniger als bei der Quint.

Ebenso gehörte die kleine Terz zu den unvollkommenen Konsonanzen. Ihr Zahlenverhältnis ist $^5/_6$. Die rhythmischen Zahlenreihen sind in dem Falle:

$$\begin{cases} 5, 10, 15, 20, 25 \ldots\ldots \\ 6, 12, 18, 24, 30 \ldots\ldots \end{cases}$$

Die zwei imaginären Trommler würden in diesem Falle so trommeln:

$\frac{5}{4}$

$\frac{6}{4}$

Zu den vollkommenen Dissonanzen gehört die große Sekunde (Ganztonschritt). Sie steht zum Grundton im Verhältnis $^9/_8$. Hat der Grundton 100 Schwingungen in der Sekunde, so macht die Sekunde in derselben Zeit 112,5 Schwingungen. Solche zwei Töne können keinen „gemeinsamen Rhythmus" haben. D. h. man darf in diesem Falle nicht mehr von Polyrhythmik, sondern eher von Heterorhythmik sprechen. Die rhythmischen Zahlenreihen sind hier:

$$\begin{cases} 8, 16, 24, 32, 40 \ldots\ldots \\ 9, 18, 27, 36, 45 \ldots\ldots \end{cases}$$

Es leuchtet ein, daß ein Rhythmenverhältnis, wie achtteilig und neunteilig, nicht leicht einheitlich gefaßt werden kann. Das Auseinandergehen der Rhythmen im Sekundenzusammenklang ist sehr groß, was ihren Dissonanzcharakter in so hohem Grade bestimmt.

Die schärfste Dissonanz erklingt in der kleinen Sekunde (Halbtonschritt), die durch das Zahlenverhältnis $^{16}/_{15}$ charakterisiert ist. Die rhythmische Beziehung von fünfzehnteilig und sechzehnteilig ist ziemlich unübersehbar.

Wenn wir alles bis jetzt über die rhythmischen Beziehungen der Zusammenklänge Gesagte nochmals übersehen, so bemerken wir die folgende Eigentümlichkeit: Je kleiner das betreffende Intervall, desto verwickelter die Polyrhythmik des entsprechenden Zusammenklanges[2]). Die verwickelten rhythmischen Beziehungen, die unmöglich machen, daß inneralb eines Taktes Taktschläge aufeinander fallen, bestimmen den Dissonanzcharakter des Zusammenklanges. In der Dissonanz gehen die Rhythmen auseinander, es fehlt sozusagen die Eintracht; dagegen gehen in der Oktave die Rhythmen in Eintracht miteinander, in der Quinte fängt bereits das Aus-

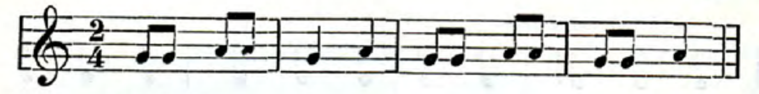
[1]) H. Helmholtz, a. a. O. p. 320.

[2]) Wir betrachten hier als fundamentale Intervalle nur Sekunde, Terz, Quinte und Oktave, die übrigen Intervalle sind entsprechende Umkehrungen der ersteren.

einandergehen an, noch mehr bei der großen und kleinen Terz, aber immerhin noch in einem erträglichen Maße. — —

Bis jetzt haben wir die Zusammenklänge als für sich, d. h. isoliert gegebene Gebilde betrachtet. In der musikalischen Praxis sind aber Harmonien nicht isoliert gegeben, sondern sie sind durch den melodischen Gang miteinander verbunden. Um die Harmonie wirklich zu begreifen, muß man nicht den absoluten Standpunkt zur Geltung bringen, sondern einen relativen. D. h. ein Zusammenklang bekommt seinen Sinn durch die Stelle, die er innerhalb einer musikalischen Phrase einnimmt. Von der rein physikalisch-mathematischen Betrachtungsweise gehen wir über zu einer mehr ästhetischen.

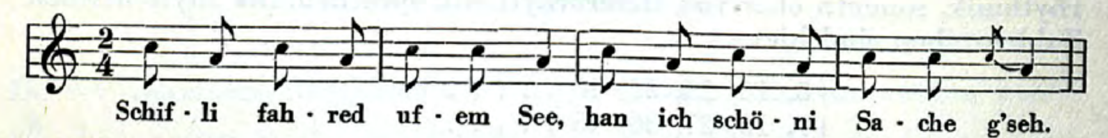
Der einfachste Melodiengang besteht aus einer Sekunde, wie z. B. folgender:



Man hört diese Weise oft von spielenden Kindern. Sie repräsentiert die zeitliche Auflösung einer Dissonanz.

Das Sekundenintervall bedeutet eine energetische Spannung, die zur Äußerung drängt. Denn wenn die Tonfolge vom Einklang zum Sekundenintervall fortschreitet, so ist es jedenfalls eine Abirrung vom Grundton (Leitton), man könnte sagen, die Entzweiung mit sich selbst.

Dann folgt die kleine Terz, die auch noch in Kinderliedern zu hören ist. Z. B.:



Es wäre falsch, eine solche Weise als zu f-dur oder a-moll gehörig zu betrachten. Unsere harmonische Auffassung einer entwickelten Musik darf auf solche primitive Gebilde noch nicht angewendet werden. Die Weise bedeutet nur, wie mir scheint, die Abirrung von einem Grundton und die Zurückkehr zu ihm.

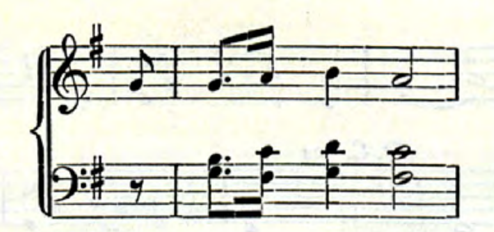
Auch der folgende Straßenausruf (Paris), in dem schon die große Terz vorkommt, gehört noch in die primitive Art:



Diese melodische Phrase repräsentiert die zeitliche Auflösung dieser zwei Zusammenklänge:



Allerdings wären nicht tief denkende Musiker, die an unsere gebräuchlichen Harmonien gewöhnt sind, geneigt, die angeführte Weise in folgender Art zu harmonisieren:

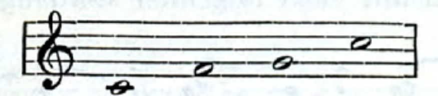


Diese Harmonie ist aber stilwidrig, weil sie Elemente hineinträgt, die unserer Melodie noch fremd sind. Die Harmonie darf keine Intervalle gebrauchen, die die Melodie selbst noch gar nicht kennt. Darum ist es aber vollkommen angemessen, wenn wir unsere Melodie so harmonisieren:

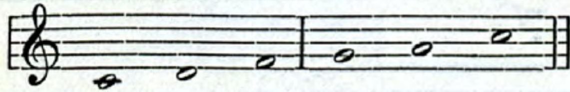


In solchen primitiven Melodien klingt ein bestimmter Grundton immer durch, die Harmonie repräsentiert die verschieden große Abirrung vom Grundton. Auch die Terz muß innerhalb solcher Weisen als Dissonanz (als Spannung) aufgefaßt werden, wenn auch vielleicht nicht in dem Maße wie die Sekunde. *Die Begriffe Konsonanz und Dissonanz sind im Grunde genommen immer nur relativ zu verstehen.* — —

Die Vorliebe für Quinten- (und ihre Umkehrung Quarten-) Gänge, die sich in vielen primitiven Weisen kundgibt, mußte zuerst zu einer Tonleiter führen, die (C als Ausgangston genommen) so aussehen dürfte:

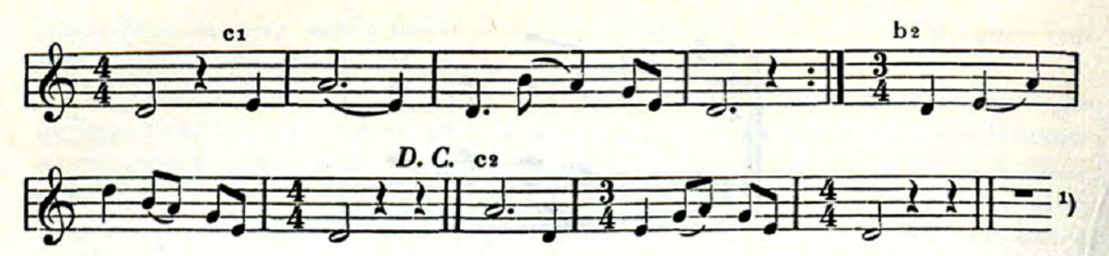


Durch die Überlagerung zweier Quinten kam man leicht zu dem Sekundenintervall und durch Parallelführung in der Quinte auch zu der anderen Sekunde. Dadurch war die fünfstufige Tonleiter gegeben, die so aussieht:



Eine solche pentatonische Musik repräsentiert uns z. B. folgendes Nissan-Lied:





Die Tonleiter, die dem Liede zugrunde liegt, ist pentatonisch:



und kommt im Liede selbst vor, nur in absteigender Form:



Dieser Art Tonleiter fehlt die Terz des Grundtones, und repräsentiert darum in harmonischer Hinsicht einen ganz anderen Stil als die uns zur Gewohnheit gewordene europäische Musik. Das angeführte Lied stellt offensichtlich die „zeitliche Auflösung" folgender Harmonien (bzw. Disharmonien) vor:



Hier kommt als Dissonanz eine Septime vor, die die Umkehrung einer Sekunde ist. Die Septime findet ihre harmonische Auflösung in der Quarte, wie die Sekunde in der Quinte.

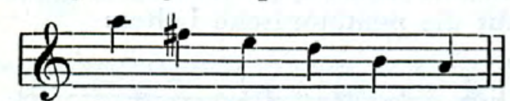
Pentatonisch scheint mir auch folgender E-huangegang-Gesang (Kamerun) zu sein:



1) Thurnwald, a. a. O. Musikbeilage Nr. 10.



Zugrunde dieses Gesanges liegt die pentatonische Tonleiter:



Das Ganze scheint die melodische Zerlegung folgender Harmonien zu sein:



Diese Harmonie unterscheidet sich nicht wesentlich (sondern bloß formell) von derjenigen des Nissan-Beispiels, die für unser Lied so aussehen würde:



Diese Harmonie ist in der Chorbegleitung in der Form gegeben:



Die ersten zwei Quarten, wenn man sie zusammenzieht ( ), repräsentieren die Umlagerung des Septimakkordes:

---

[1]) Franz Thorbecke, a. a. O. Musikbeilage Nr. 4.

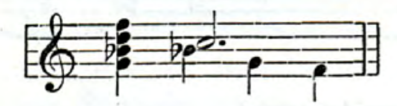
Hier noch ein Beispiel einer pentatonischen Musik. Es ist ein Tanzlied (ndüng) aus Kamerun:



Die Tonleiter, die dem Liede zugrunde liegt, ist die:



Das Ganze ist die Zerlegung der charakteristischen Harmonie:



In der pentatonischen Musik lösen sich die Septim- und Sekunde-Akkorde in Quarte- und Quinte-Zusammenklang auf. – –

Die oben betrachtete pentatonische Leiter ist durch Quintenverwandtschaft nach oben entstanden. Durch die Quintenverwandtschaft nach unten aber entsteht eine zweite Art pentatonischer Leiter. Wenn wir nämlich von c ausgehend nach unten Quinten bilden, so ergibt das: c, f, b . . . Daraus entsteht leicht die pentatonische Leiter:



Die Harmonie, die in dieser Tonleiter herrscht, scheint mir die zu sein:



Die Harmonie klingt für unser Ohr wie eine Moll-Tonart, ist es aber nicht. Denn die kleine Terz und die große Sexte sind innerhalb dieser Harmonie als Dissonanzen zu fassen, die ihre Auflösung in Quinte- und Unison-Zusammenklang finden.

Zu dieser Art gehört z. B. folgendes schottisches Lied:



[1]) Thorbecke, a. a. O. Musikbeilage Nr. 10.


[1])

Die Tonleiter, die dem Liede zugrunde liegt, ist die:



und die hier herrschenden Harmonien sind offensichtlich die folgenden:



Die beiden pentatonischen Leiter haben keine Halbtöne, sie bestehen nur aus Ganztönen und aus einer Stufe von anderthalb Tönen.

Oft werden die zwei Arten der pentatonischen Leiter miteinander vermengt (übereinandergelegt), in dieser Weise entsteht eine sechsstufige Leiter, die so aussieht:



Auf einer solchen sechsstufigen Tonleiter ist z. B. folgendes japanisches Lied aufgebaut:


[2])

Die Tonleiter ist hier offenbar die sechsstufige:



Und die hier herrschende Harmonie kann, aus den Intervall-Schritten der Melodie zu schließen, nur die sein:



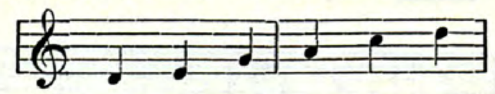
Sekunde, Septime und kleine Terz dienen als Dissonanzen, die aufgelöst werden in Quarte, Quinte und Unisono.

---

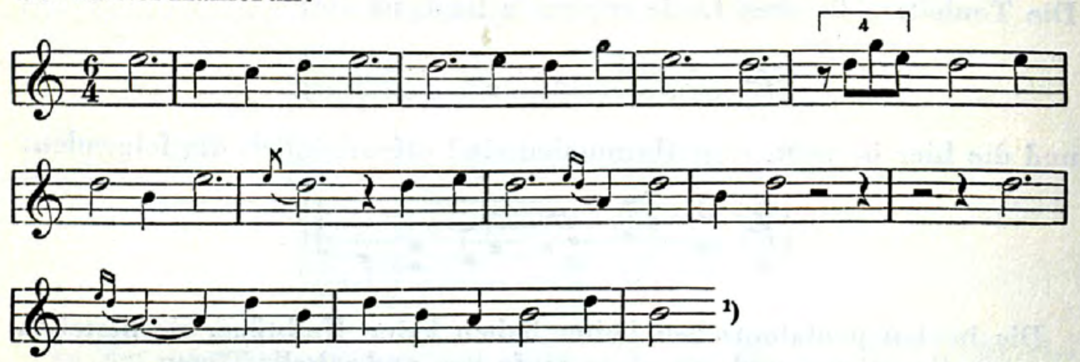
[1]) Angeführt bei Helmholtz, a. a. O. p. 429.

[2]) Mitteilungen der deutsch. Gesellsch. f. Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Bd. III p. 131.

Aus der sechsstufigen Tonleiter kann wiederum eine nicht symmetrisch aufgebaute fünfstufige entstehen, die so aussieht:



Als Beispiel einer solchen pentatonischen Musik diene folgender Gesang aus Mittel-Kamerun:

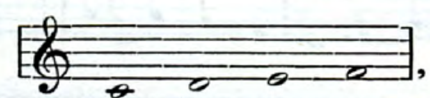


Abgesehen von dem nur (wie zufällig) einmal vorkommenden Tone c ist das Lied pentatonisch aufzufassen. Zugrunde liegt ihr die Tonleiter:

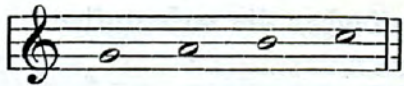


die nicht symmetrisch aufgebaut ist. — —

In der herrschenden europäischen Musik hat sich die siebenstufige Tonleiter eingebürgert. Sie ist aber keine elementare Einheit. Diese ist vielmehr die Halbleiter[2]):



die sich dann durch Nachahmung in der Quinte zur vollen Leiter ergänzt:



Wie bei der Vorherrschung des Oktavenprinzips die Töne der oberen Oktave nur die Töne der niederen wiederholen, so wiederholt vom Standpunkt des Quintenprinzips die eine Halbleiter bloß die Töne der anderen. In diesem Sinne ist g als gleichbedeutend mit c zu betrachten, wie für unsere Auffassung c und c′ gleichbedeutend sind. Daraus erklärt sich eben die Nachahmung in der Quinte, wie sie die alten Polyphoniker geübt haben.

Es gibt in der europäischen Musik Stücke, die auf der Halbleiter (Tetrachord) basieren. Z. B. der folgende schweizerische Kuhreihen: „Ranz des Vaches des Ormonds".

---

1) Thorbecke, a. a. O. Musikbeilage Nr. 2.
2) Fel. Auerbach, a. a. O. p. 41.



Der Teil A bewegt sich bis zu der Quinte des Grundtones, ist also auf der Halbleiter aufgebaut; Teil B besteht sogar bloß aus Sekunden- und Terzen-Intervallen, repräsentiert also eine noch primitivere Entwicklungsstufe. — —

Um die Harmonien der Halbleiter zu begreifen, muß man sich folgendes überlegen: Im pentatonischen System gilt der Harmoniegang:



In der Halbleiter hat sich dieser Gang zu dem folgenden ergänzt:



das verdichtet sich nun leicht zu dieser Harmonie:



Die Halbleiter kennt nur e i n e Dissonanz und e i n e Konsonanz: den Sekunde-Quarte-Akkord und den „Dreiklang".

In der Ganzleiter gestalten sich die harmonischen Beziehungen mannigfaltiger als in der Halbleiter. Der Unterschied ist der, daß man in der Halbleiter zum Leitton (Tonika) nur absteigend gelangen kann, dagegen in der Ganzleiter gelangt man zu ihm (d. h. zu seiner Oktave) auch aufsteigend. Um die harmonischen Beziehungen hier herauszufinden, gehen wir wieder von der pentatonischen Leiter aus, indem wir sie in aufsteigender Richtung betrachten. Da hier Quinten und Quarten herrschen, und außerdem auch die kleine Terz als Dissonanz zulässig ist, so haben wir folgende harmonische Beziehung:

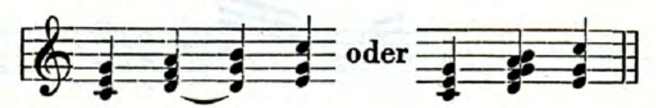
[1] Szadrowsky, a. a. O. p. 331 f.



Ergänzen wir jetzt die Leiter durch Einführung von e und h zu einer siebenstufigen, so gilt dann folgende Harmonie:



Das verdichtet sich leicht zu:



Als Dissonanz tritt hier auf der sogenannte Nonakkord, den wir durch Auslassen des Tones a in einen Septimakkord verwandeln.

Nachdem die Ganzleiter voll ausgebildet ist, kann sie auch so aufgefaßt werden: Sie fängt mit dem Leitton (Tonika) an und bleibt in der ersten Hälfte bei der Quarte (Subdominante) stehen, die zweite Hälfte fängt mit der Quinte (Dominante) an und mündet in der Oktave des Ausgangstones. Auf Grund dieser Auffassung kann die Tonleiter folgendermaßen harmonisiert werden:



Die zweite Hälfte dieser Tonleiter ist in harmonischer Hinsicht die Wiederholung der ersten Hälfte um eine Quinte verschoben. Vergleichen wir diese Harmonie mit der oben unmittelbar aus der Pentatonik abgeleiteten, so sehen wir, daß die siebenstufige Tonleiter in harmonischer Hinsicht verschiedenartige Auffassung zuläßt. Darauf beruht künstlerisch ihre Vorzüglichkeit: sie läßt der künstlerischen Ausdrucksweise viele Wege offen.

Die siebenstufige Tonleiter bringt den Dreiklang hervor. Wir wollen, wie es gebräuchlich ist, den Akkord c – e – g den Dur-Dreiklang nennen. Man bezieht ihn gewöhnlich auf den Ton c und spricht von einem c-dur-Akkord. Warum wir den Dreiklang: c – e – g als c-dur auffassen und nicht als e-dur oder g-dur, ist, wie man annimmt, dadurch bestimmt, daß jene drei Töne den 4., 5. und 6. Partialtönen des Grundtones C entsprechen. (Siehe S. 98.) Das besagt, daß allemal, wenn jene drei Töne c – e – g zusammen auftreten, sie dieselben Empfindungen in unserem Ohr hervorrufen, wie ein einzelner obertonreicher Klang C hervorrufen würde.

Diese Überlegung hat zur Einführung des Begriffs **T o n i z i t ä t** geführt. „Tonizität eines Intervalles oder Akkordes ist seine Eigenschaft als

Klangbestandteil eines Grundtones aufgefaßt zu werden. Diesen Grundton nennen wir den tonischen Grundton[1]).“

Nun wissen wir, daß z. B. so ein Akkord, wie c – e – g – b auch noch den Partialtönen des Grundtones C entspricht (nämlich dem 4., 5., 6. und 7.), dennoch ist so ein Akkord keine Konsonanz für uns. Um dieser Tatsache gerecht zu werden, hat man den Unterschied ausgeklügelt zwischen *akustischer* und *musikalischer* Konsonanz. Entspricht ein Akkord den ersten 6 Partialtönen eines Klanges, so ist der Akkord musikalisch konsonant, entspricht er dagegen den höheren Partialtönen, so kann man ihn nur als akustisch konsonant auffassen[2]).

Dazu läßt sich folgendes sagen: Die Tatsache, daß der tonische (dur) Akkord Klangbestandteil eines Grundtones ist, ist nicht zu bezweifeln. Will man aber darin den Grund erblicken, warum wir zu unserer harmonischen Auffassung gelangt sind, so begeht man einen Denkfehler. Es gibt bekanntlich tonerzeugende Instrumente mit unharmonischen Obertönen, wie die Stimmgabel, alle metallischen Stäbe, Glocken usw. Warum haben wir nicht diese tonerzeugenden Instrumente zur musikalischen Übung gewählt? Ich glaube darum, weil ein latentes harmonisches Gefühl uns bei der Auswahl der tonerzeugenden Instrumente immer geleitet hat. Und so kam es, daß wir solche musikalische Instrumente geschaffen haben, die die Besonderheit besitzen, harmonische Obertöne erklingen zu lassen. Die harmonischen Partialtöne unserer musikalischen Klänge sind durch die latente Harmonie in uns determiniert, nicht umgekehrt.

Die Logik des Dreiklangs sucht ein Theoretiker unter den modernen Musikern aus dem Prinzip der Bewegung begreiflich zu machen. Nehmen wir den Ton C_1, der durch 33 Schwingungen in der Sekunde entsteht. Durch Erhöhung um 33 Schwingungen kommen wir zu seiner Oktave C (= 66 Schwingungen). Schreiten wir in dieser Oktave um 33 Schwingungen weiter, so gelangen wir zur Quinte, d. h. zum Ton G (= 99 Schwingungen). Schreiten wir ferner in der dritten Oktave vom Ton c (= 132 Schwingungen) um 33 Schwingungen weiter, so gelangen wir zur Terz, d. h. zum Ton e (= 165 Schwingungen). D. h. also, wenn wir vom Unisono-Dreiklang C_1 – C – c um 33 Schwingungen fortschreiten, so gelangen wir zum Quint-Sext-Akkord C – G – e (der dem Dreiklang c – e – g gleichwertig ist):



Weil in jeder Oktave die Zahl der Schwingungen in der Zeiteinheit gegenüber der vorherigen verdoppelt erscheint, so gelangt man durch dasselbe Fortschreiten innerhalb verschiedener Oktaven einmal zum Oktav-Unisono, ein anderes Mal zur Quinte und dann wiederum zur Terz[3]).

---

[1]) A. V. Oettingen. Das duale Harmoniesystem. Leipzig, Verl. C. F. W. Siegel, 1913, p. 32 u. 33.

[2]) Ibid., p. 41.

[3]) Alois Hába, a. a. O. p. 15—33.

„. . . (es) ist ersichtlich, daß der Dreiklang C – G – e logisch entstehen mußte, indem sich seine Komponenten von den Oktaventönen C_1 – C – c um eine gleichmäßige Anzahl von Schwingungen entfernt haben[1]."

Wir können den Dur-Dreiklang nach der früher von uns angewandten Methode durch Zahlenreihen so veranschaulichen:

Dur-Dreiklang (Quint-Sext-Akkord):

= 5; 10; 15; 20; 25; 30; 35; 40; 45; 50 . . . . .
3; 6; 9; 12; 15; 18; 21; 24; 27; 30 . . . . .
2; 4; 6; 8; 10; 12; 14; 16; 18; 20 . . . . .

Und dem entsprechend den (Dominant-) Septimakkord auch durch diese Zahlenreihen darstellen:

Septimakkord:

= 7,2; 14,4; 21,6; 28,8; 36 . . . . .
6 ; 12 ; 18 ; 24 ; 30 . . . . .
5 ; 10 ; 15 ; 20 ; 25 . . . . .
4 ; 8 ; 12 ; 16 ; 20 . . . . .

Im Quint-Sext-Akkord koordinieren miteinander drei verschiedene Rhythmen: zwei-, drei- und fünfteilig, jedoch so, daß Anfang und Ende der Takte immer zusammenfallen.

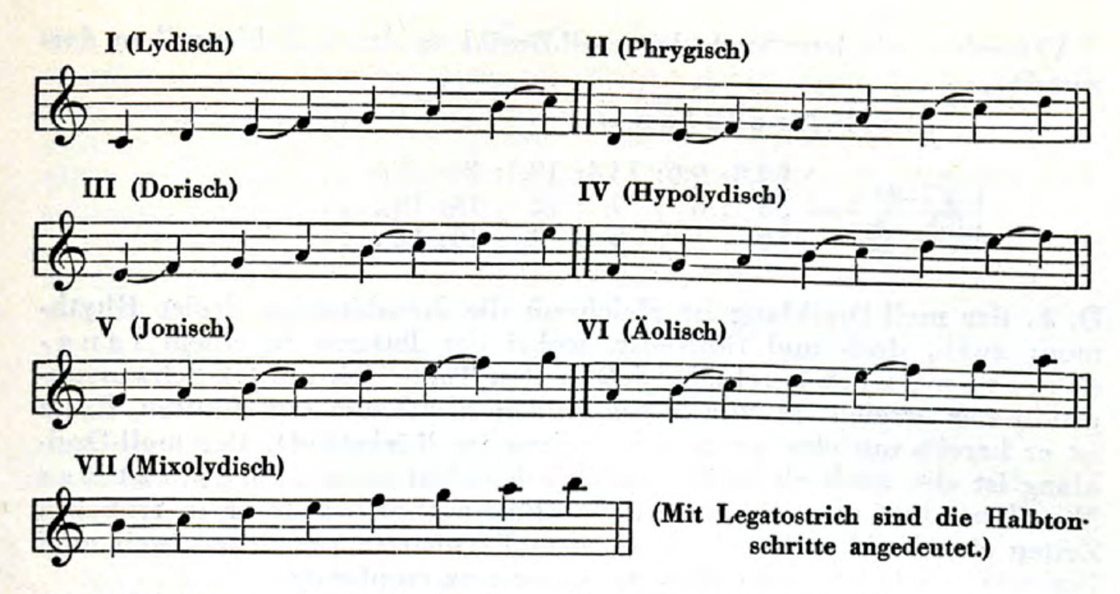
Im Septimakkord haben wir aber ein Zusammenschwingen, wo die ersten drei Reihen (in unserer Tabelle von unten nach oben gelesen) vier-, fünf- und sechsteilig sind, Anfang und Ende der Takte zusammenfallen; die vierte Reihe kann als den siebenteiligen Rhythmus repräsentierend betrachtet werden, wobei jedoch sie in einem etwas *schnelleren Tempo* schwingt, so daß sie den Taktstrich um 0,2 Schwingungen früher erreicht, als es in den ersten drei Reihen geschieht. Wir können in diesem Falle von einer *Heterorhythmik* sprechen: die ersten drei Rhythmen sind mit dem vierten Rhythmus gewissermaßen inkommensurabel, das Ganze geht auseinander. D. h. *der Septimakkord repräsentiert den Zwiespalt, die Uneinigkeit der Seele mit sich selbst.*

Früher haben wir behauptet, die Musik sei Ausdruck innerer Zustände. Jetzt können wir das genauer so aussprechen: *Die Musik bringt entweder den Seelenzwiespalt oder die Erlösung aus solchem zum Ausdruck*, jedoch nur in allgemeiner Hinsicht, ohne die Motive des Zwiespaltes mit abzubilden. In der Musik spricht eine seelische Dynamik zu uns. Darum ist sie eigentlich „klingende Mathematik", und ist nicht notwendig mit bestimmten sprachlichen oder bildlichen Inhalten verknüpft. – –

Aus der bisher betrachteten Tonleiter, wenn man sie sukzessive von je einem anderen in ihr enthaltenen Tone spielt, entstehen andersgeartete Tonleiter:

---

[1]) Ibid., p. 20.



Das sind die aus dem griechischen Altertum bekannten Tonleitern, die, wenn man sie sämtlich auf den Grundton c transponiert, so aussehen:



In der europäischen Musik der Neuzeit haben sich von diesen Tonleitern zwei eingebürgert, nämlich I und VI, die unter der Bezeichnung dur und moll uns geläufig sind. Die moll-Tonleiter (im Unterschied von der dur-Tonleiter), wenn man sie in zwei Halbleitern zerlegt, ergibt Gebilde, die nicht mehr einander imitieren; denn jede der Halbleitern hat eine andere Verteilung der Ganz- und Halbtöne. Unsere jetzt gebräuchliche moll-Tonleiter unterscheidet sich jedoch von der äolischen (VI) in der Hinsicht, daß sie steigend in der zweiten Halbleiter mit dur übereinstimmt und nur fallend äolisch bleibt:



Dieser Aufbau der moll-Tonleiter trägt etwas Zwiespältiges in sich.

Versuchen wir jetzt auch den moll-Dreiklang durch Zahlenreihen darzustellen:

Moll-Dreiklang:

4,8;	9,6;	14,4;	19,2;	24;	28,8	...
3 ;	6 ;	9 ;	12 ;	15;	18	.....
2 ;	4 ;	6 ;	8 ;	10;	12	.....

D. h. der moll-Dreiklang ist gleichsam die Kombination dreier Rhythmen: zwei-, drei- und fünfteilig, wobei der letztere in einem *langsameren Tempo* geht, so daß er den Taktstrich um 0,2 Schwingungen später erreicht als die ersten beiden Rhythmen (im fünften Takte ist er bereits um eine ganze Schwingung im Rückstand). Der moll-Dreiklang ist also auch als heterorhythmisch aufzufassen, *er besitzt das Merkmal einer Dissonanz* (Bekanntlich wurde er in früheren Zeiten als Abschluß-Akkord in sonst moll-Tonarten vermieden, weil man ihn, wie es scheint, nicht als gute Konsonanz empfand).

Wir sahen oben, daß der dur-Dreiklang zu den Obertönen der Tonika gehört. Das ist bei dem moll-Dreiklang nicht mehr der Fall. Darum meinte ein älterer Theoretiker, nämlich *d'Alembert*, die dur-Art (mode majeur) sei ein unmittelbares Werk der Natur („est l'ouvrage immédiat de la nature")[1]. Aber auch die moll-Art (mode mineur) steht in gesetzmäßiger Beziehung zu einem Hauptton, wenn auch in anderer Weise als es der Fall ist bei der dur-Art. Der dur-Dreiklang c – e – g besteht aus der Oktave des Tones C, ferner der Quinte seiner Oktave und der Terz seiner zweiten Oktave nach oben. Nehmen wir jetzt dieselben Intervalle, aber nach unten, so erhalten wir den Dreiklang f – as – c, der zur moll-Art gehört[2]. In der Weise ist es nicht schwer zu erkennen, daß z. B. c – es – g auf dieselbe Art durch Intervall-Schritte nach unten gebildet ist, wie g – h – d durch Schritte nach oben von g aus gebildet ist. Diese letztere Abhängigkeit hat A. v. *Oettingen* als Phonizität bezeichnet. Statt c-moll sollte man g-phonal sagen, oder statt f-moll c-phonal usw. c-tonal (c-dur) = $\overrightarrow{\text{c – e – g}}$ (= Prim, große Terz und Quint *nach oben*), c-phonal (f-moll) = $\overleftarrow{\text{f – as – c}}$ (= Prim, große Terz und Quint *nach unten*)[3].

Es ist interessant, herauszufinden, wie wir dazu gekommen sind, die phonische Art nach tonischer Art aufzufassen, d. h. z. B. d-phonal als g-moll zu betrachten. Das läßt sich leicht in folgender Weise veranschaulichen: Wir müssen nämlich berücksichtigen, daß in der Notenschrift (im Baßschlüssel) d-tonal und d-phonal wie Spiegelbilder zueinander liegen



[1]) D'Alembert: Eléments de musique. Paris MDCCLII, p. 20.

[2]) Ibid., p. 54.

[3]) A. v. Oettingen, a. a. O. p. 33. H. Riemann. Grundriß d. Musikwissenschaft (Wissenschaft u. Bildung), p. 102.

Wir merken, daß indem d-tonal eine aufsteigende Leiter ist, so ist im Gegensatz dazu d-phonal eine absteigende Leiter. Dieselben Intervall-Schritte, die d-tonal in aufsteigender Richtung macht, macht d-phonal in absteigender Richtung. Die beiden Tonleitern stehen also zueinander in einer reziproken Beziehung. D. h. „Alle Eigenschaften des tonischen Geschlechts finden in umgekehrter Richtung im Phonischen statt[1])."

Dreht man nun die Richtung der phonischen Leiter um und macht sie zu einer aufsteigenden: d es f g a b c d, so merkt man nichts mehr von den oben angegebenen Eigenschaften, insbesondere von ihrer Reziprozität zu d-tonal. Die aufsteigende Richtung der Leiter zwingt dann zu einer tonischen Auffassung. Es bleibt nur übrig, noch den Anfang der Leiter nach g zu verlegen, sie also in dieser Form zu nehmen: g a b c d es f g', und die „tonische Verunstaltung" des „rein phonischen Geschlechts" ist vollzogen, „statt der Phonika d im Hauptakkord g – b – d der Ton g als Grundbaß zu einer Tonika des Systems gemacht worden" (v. Oettingen)[2]).

Rein phonisch aufzufassen ist z. B. folgendes russisches Liedchen („Berjosenka"):



[3])

---

[1]) A. v. Oettingen, a. a. O. p. 46 u. 47.

[2]) Ich will hier noch bemerken, daß die im Texte dargestellte Auffassung des Moll auch auf Widerspruch bei den Musiktheoretikern stößt. Einer dieser Kritiker muß jedoch zugeben: „(Die Ableitungen von Oettingen und Riemann könnten auch durch eine rein psychologische Erfahrung in ihrer Wahrscheinlichkeit gestützt werden): Spielt man einer Versuchsperson die Töne c—e (aufwärts) und verlangt, sie solle einen beliebigen dritten Ton singen, so wird sie meistens den Ton g intonieren. Spielt man ihr dagegen in absteigender Richtung e—c und verlangt einen dritten Ton, so wird man meistens a angegeben bekommen. Nun ist es ja leicht verständlich, daß die Versuchsperson in gleicher Richtung weitersingt; aber es ist, wenn man nicht annimmt, daß die Richtung nach abwärts ‚Moll' nahelegt, nicht leicht verständlich, warum nach e—c nicht g gesungen wird: ein Ton, welcher die vorhergegangenen Töne im Sinne des ‚natürlichen' Dur-Dreiklanges ergänzen würde, und welcher der Verwandtschaft nach von c aus leichter zu intonieren sein müßte als a. Die Oettingensche Ableitung ist akustisch einwandfrei . . . Vom Standpunkte musikalischer Betrachtung aus ist zu sagen, daß die Auffassung des Moll-Dreiklanges als Umkehrung des Dur-Dreiklanges stets überzeugend wirkt, wenn es sich um Tonfolgen (Melodie) handelt, und daß sie jede Überzeugungskraft einbüßt, wenn man sie auf Zusammenklänge (Harmonie) anwenden will." (Gustav Güldenstein. Theorie der Tonart. Stuttgart, Verlag Ernst Klett, p. 147 f.) Darauf ist nun folgendes zu erwidern: Die Tonfolge (Melodie) ist ursprünglicher als der Zusammenklang (Harmonie). Unharmonisierte Melodien können sehr gut als musikalische Gebilde da sein, freischwebende Harmonien aber, die sich nicht zu einer Tonfolge verbinden oder gesellen, machen noch keine Musik aus. D. h. also, wenn unsere Auffassung des Moll (als Umkehrung des Dur) aus der Betrachtung der Tonfolge überzeugend wirkt, so ist diese Auffassung dadurch genügend gerechtfertigt.

[3]) Die Worte des Liedchens in freier Übersetzung lauten: „Im Felde stand ein Birkenbaum, ein krauser. Niemand ist da, um den Birkenbaum, den krausen, zu pflegen."

Die Betrachtung der Intervall-Schritte führt zu folgenden Harmonien, die in diesem Liedchen anscheinend herrschen:



Oder:

Und das Liedchen läßt sich demnach so harmonisieren:



Wir haben früher für die pentatonische Leiter mit Quintenverwandtschaft nach unten die harmonische Folge (wenn c zum Ausgangspunkt genommen wird) gefunden:



Das geht dann leicht über in:

,

was mit unserer Harmonie des Liedchens „Berjosenka" übereinstimmt.

Phonisch ist auch folgende musikalische Phrase:

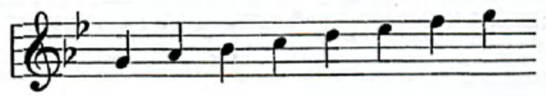


(Von mir komponiert.)

Wie die tonische Leiter eine Tonika, eine Dominante und eine Subdominante hat, z. B. g-dur: Tonika – g, Dominante – d und Subdominante – c, so weist dieselben Verhältnisse auch die phonische Leiter auf, nur alles nach unten gerechnet. So hat g-phonal (= c-moll): Phonika – g, Regnante – c (vierstimmig von oben nach unten: c – as – f – d) und Oberregnante – d (vierstimmig von oben nach unten: d – g – b – f oder umgestellt: g – b – d – f). Oder in Notenschrift:



Der Gegensatz von dur und moll, oder tonisch und phonisch, scheint dem modernen Musiker als unüberbrückbar (der „duale Gegensatz"): das eine scheint das andere auszuschließen. Nun ist es interessant, darauf hinzuweisen, daß es eine Tonleiter gibt, wo dieser Gegensatz aufgehoben ist oder vielmehr die Gegensätze vereinigt sind. Es ist eine Tonleiter, wie mir scheint, orientalischer Herkunft, die man in vielen jüdischen Volksliedern heraushört. Für den Ton g als Grundton sieht diese Tonleiter so aus:



Hier ein jüdisches Volkslied, das auf dieser Tonleiter basiert:



Wir sehen, die Tonart schwankt hier zwischen g-dur und c-moll (zwischen g-tonal und g-phonal). Das sehen wir noch klarer, wenn wir versuchen, die hier herrschende Harmonie herauszufinden. Diese muß, nach

den verschiedenen Intervallschritten an verschiedenen Stellen des Liedes zu urteilen, so geartet sein:



In I herrscht g-tonal; aber als Dissonanz, die zum tonalen Dreiklang führt, dient hier ein Akkord (nämlich d – f – as – c), der die Regnante der g-phonalen Leiter bedeutet. In II finden wir c-moll, aber tonal aufgefaßt, denn als Dissonanz dient hier der Dominant-Septimakkord: g – h – d – f. In diesem Liede werden also die tonalen Dreiklänge durch rein phonische Dissonanzen vorbereitet, und umgekehrt geschieht es in bezug auf die phonalen Dreiklänge. Unser Lied repräsentiert im Grunde eine Tonweise, wo das Tonale und Phonale noch einheitlich zusammenfließen.

Hier noch ein chassidisches Tanzlied, wo dieselbe Verschmelzung von tonal und phonal vorherrscht:



Dur und Moll sind gegensinnig, wie Ja und Nein. Nun gehört aber die Gegensinnigkeit – die „Polarität" oder „Ambivalenz" – zum Wesen aller psychischen Urphänomene. Hier einige wenige Beispiele von Polarität: Im Altägyptischen bedeutet das Wort k e n zugleich stark und schwach. In der späteren Praxis der Sprache spaltet sich das polare Wort in die zwei Begriffe: „Wenn das ägyptische Wort k e n ‚stark' bedeu-

[1]) Bekanntlich betrachten die Chassidim (eine mystische Richtung innerhalb des Judentums) den Tanz und das „Fröhlichsein" als gottgefällig. Jede chassidische Gemeinde hat ihre eigenen Tanzlieder. Das angeführte Tanzlied ist ziemlich populär in den Gouvernements Witebsk, Mohilew, Minsk. Die Harmonisierung stammt von mir.

ten soll, steht hinter seinem alphabetisch geschriebenen Laut das Bild eines aufrechten, bewaffneten Mannes; wenn dasselbe Wort ‚schwach' auszudrücken hat, folgt den Buchstaben, die den Laut darstellen, das Bild eines hockenden, lässigen Menschen. In ähnlicher Weise werden die meisten anderen zweideutigen Worte von erklärenden Bildern begleitet[1])."

„Im Lateinischen heißt altus hoch und tief, sacer heilig und verflucht . . ." „Im Deutschen bedeutet Boden heute noch das Oberste wie das Unterste im Haus[2])." Ebenso sind wider und wieder gegensinnig. In russischer Sprache: nekto (Jemand) und nikto (nur eine Modifikation von nekto: Niemand).

Weitere Beispiele von Polarität, d. h. der Tatsache, daß irgendeinem Ausdruck oder Symbol entgegengesetzter Sinn beigelegt werden kann, liegt im folgenden vor: In Horgen (bei Zürich) spricht der fromme Glaube, wenn ein Stern am Himmel schießt, scheinbar an der Oberfläche erlöschend: „Es ist auch wieder ein Mensch geboren." In Oberrieden (in der Nähe von obigem Dorf) dagegen: „(Es stirbt jemand), wenn ein Stern erlischt[3])." „Von wilden Völkern ist bekannt, daß sie die Dämonen durch Pfeifen locken oder vertreiben[4])."

Das Wort „oder" scheint gewöhnlich etwas auszuschließen, vom logischen Standpunkt aber hat dieses Wort auch den Sinn von „und". Wenn ich z. B. sage: „Max oder Moritz hat diesen Streich verübt", so bedeutet das zugleich: „Max und Moritz könnten möglicherweise diesen Streich verübt haben." Durch die ausschließende Relation: „A oder B" wird die Zusammengehörigkeit von A und B zur selben Klasse von Möglichkeiten behauptet[5]).

Die Polarität liegt allen psychischen Erscheinungen zugrunde. Man kann nichts bejahen, ohne nicht zu gleicher Zeit das Gegensinnige zu verneinen und es somit vorauszusetzen. „Die Philosophie ist gewohnt, darauf hinzuweisen, daß ohne Subjekt das Objekt nicht denkbar sei. Die Welt muß perzipiert werden, um als Welt zu erscheinen. Demgegenüber kann man behaupten, daß ebenso ohne Objekt das Subjekt nicht zu denken sei. Denn in der Selbstbehauptung des Ich ist eine Abgrenzung vom Nicht-Ich einbegriffen. Jede Perzeption ist polar: sie ist Ich und Nicht-Ich zugleich . . .[6])."

„Da man den Begriff der Stärke nicht konzipieren konnte, außer im Gegensatze zur Schwäche, so enthielt das Wort, welches ‚stark' besagte, eine gleichzeitige Erinnerung an ‚schwach', als durch welche es erst zum Dasein gelangte. Dieses Wort bezeichnete in Wahrheit weder ‚stark' noch ‚schwach', sondern das Verhältnis zwischen beiden und den Unterschied beider, welche beide gleichmäßig erschuf . . ." „Der Mensch hat eben seine ältesten und einfachsten Begriffe nicht anders ausdrücken können

---

1) K. Abel: Über den Gegensinn d. Urworte, 1884, p. 18. Zit. nach Freud. Über d. Gegensinn d. Urworte. Gesammelte Schriften, Bd. X, p. 224.

2) Freud, ibid., p. 226.

3) Schweiz. Arch. f. Volkskunde, Bd. 2, p. 216 u. 217.

4) A. Dieterich. Eine Mithrasliturgie, Leipzig 1903, p. 41.

5) Leo Kaplan. Grundz. d. Psychoanalyse. 2. Aufl., p. 111. Diesen Gedanken verdanke ich J. Cohn. Voraussetz. u. Ziele d. Erkennens.

6) Leo Kaplan. Psychoanal. Probleme, p. 4.

als im Gegensatz, und erst allmählich die beiden Seiten der Antithese sondern und die eine ohne bewußte Messung an der andern denken gelernt[1])."

Wenden wir die obigen Ergebnisse auf das musikalische Gebiet an, so muß uns folgendes einleuchten: Dur und Moll sind gegensinnig, sie setzen also ursprünglich einander voraus. Das Dur erklingt in seiner vollen Wirksamkeit, wenn es als dem Moll entgegengesetzt empfunden wird, und auch umgekehrt. D. h. Dur und Moll müssen einander gegenübergestellt werden (wie Licht und Schatten), müssen miteinander verglichen, aneinander gemessen werden, will man die höchste musikalische Wirkung erreichen. Und das tut nun die oben gebrachte orientalische Leiter. Eine spätere reichere musikalische Entwicklung führt zu einer Spaltung der ursprünglichen polaren Einheit: das ist aber nur darum möglich, weil ein angehäufter Schatz musikalischer Erlebnisse es erlaubt, jene polare Gegenüberstellung unbewußt (in der Erinnerung an frühere Musik) zu vollziehen. Aber in dem widerspruchsvollen Aufbau des gegenwärtigen Moll (aufsteigend tonal, absteigend phonal) klingt noch jene primitive Polarität uns entgegen. –

Im folgenden Dialogo (: Anima e Corpo) (1583) kommt die Polarität in der Weise zum Ausdruck, daß die Mollharmonie im allgemeinen phonisch aufgefaßt wird, gegen das Ende aber tonischen Charakter annimmt:



16. Rhythmus, Leben, Ich

Wir haben früher ausgeführt, daß die Melodie (die Tonfolge) mehr ist als die bloße Summe der einzelnen in sie eingehenden Elemente. Sie ist eine (Zeit-)Gestalt.

Die Tonfolge ist nun die hörbare Ausfüllung des Rhythmus, wie auch umgekehrt der Rhythmus nur die abstrakte Daseinsform der Melodie ist. „Ein einzelner Schlag ist kein Rhythmus." „. . . ein Rhythmus (ist) eine Zusammenfassung mehrerer Elemente, mindestens zweier, zu einem Ganzen." Daraus folgt, daß, soll der erste Schlag schon als zu einem Rhythmus gehörig erkannt werden, das Ganze bereits, wenigstens in der Vorstellung, bestehen, d. h. die Affektion des Ganzen schon mit dem Teil gegeben sein muß. „Würde er erst nach der Vollendung erkannt, so müßte in dem Moment, wo der zweite (das Ganze vollendende) Schlag gegeben ist, der erste reproduziert werden oder sonstwie in der Vorstellung (als Erinnerung etwa) gegenwärtig sein, d. h. die Affektion des Ganzen wäre wieder mit der des Teiles zusammen gegeben[3])."

---

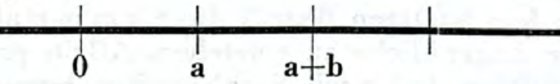
[1]) Abel, a. a. O. p. 15, Zit. nach Freud, a. a. O. p. 224 f.

[2]) Nach Arn. Schering. Gesch. d. Oratoriums. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, p. 35.

[3]) W. Harburger. Die Metalogik. München, Musarion-Verlag, 1919, p. 8.

Der mystische Nebel, in den die obige Betrachtung eingetaucht zu sein scheint, schwindet sofort, wenn man sich vergegenwärtigt, daß schon mit dem ersten Schlag der zweite (ihn zu einem Ganzen vollendende) *erwartet* wird. Diese *Erwartung*, die energetisch als Spannung aufzufassen ist, entfaltet sich sukzessiv und tritt als Rhythmus in Erscheinung: Der Rhythmus ist die Verwandlung von Spannung in Bewegung.

Denken wir uns die Zeit (in der ein Rhythmus sich entfaltet) auf einer Zeitaxe verzeichnet:



„Wenn (auf der Zeitaxe) a ein Zeitmoment mit einem beliebigen Gehörseindruck ist und $a + b$ ein nachfolgender, ebenfalls mit einem beliebigen Gehörseindruck, so gilt für die Zeitmomente die Relation

$$a < a + b \quad (a \text{ vor } a + b),$$

während die Relationen

$$a > a + b \quad (a \text{ nach } a + b)$$

und

$$a = a + b \quad (a \text{ zugleich } a + b)$$

nicht gelten können." Diese Betrachtungsweise läßt sich auf die Gehörseindrücke selbst nicht mehr anwenden. Denn auf Grund des oben über den Rhythmus Ausgeführten muß man folgern:

„Die Affektion des in der Zeit geordneten Gehörseindruckes $a + b$ (oder einfacher gesprochen der Zeit $a + b$), folgt auf die des Eindruckes (der Zeit) a, d. h.

$$a + b > a$$

oder

$$a < a + b \quad (a \text{ geht } a + b \text{ voran}).$$

Da nun die Affektion a als zu einem Rhythmus $a + b$ gehörig (nicht identisch) erkannt wird, muß die Erfassung dieses Rhythmus (dieses Ganzen $a + b$) der Erfassung des Teiles vorangehen, insofern nämlich in der bloßen Abfolge (dem bloßen Nacheinander) das Ganze im Momente a noch nicht gegeben ist. Daher gilt auch

$$a + b < a \quad \text{und hieraus erfolgt zusammen}$$

mit

$$\frac{a + b > a}{a + b = a,}$$

d. h. *das Ganze ist zugleich mit dem Teil gegeben*[1])." –

Das hier an dem Rhythmus Gewonnene läßt sich leicht an der Bewegung überhaupt finden. Ein unbeholfenes Denken stellt sich die Bewegung so vor, als gehe der sich bewegende Punkt fortwährend in jedem Punkte des Weges von der Ruhe in die Bewegung über. Für eine solche Auffassung ist nun eine bestimmte Zeit währende Bewegung gleichsam die Synthese von *Ruhe und Bewegung*, und der Weg, den der bewegte Punkt durchläuft, wäre die Summe der Ruhepunkte. Es ist aber absurd, Bewegung aus Ruhe und Bewegung zusammengesetzt zu denken. Es ist darum ebenso absurd, den durchlaufenen Weg sich als Summe von Ruhepositionen vorzustellen. Die Bewegung ist eben etwas Unzerlegbar-

[1]) Ibid., p. 9.

Ganzes, das in jedem Punkte des Weges und in jedem Zeitmoment ganz Bewegung ist[1]). — —

Derselbe Charakter des Unzerlegbar-Ganzen findet sich auch am Leben. Wiederum erscheint dem unbeholfenen Denken das Leben zusammengesetzt aus einzelnen Momenten, in deren jedem ein Stück und Teil von ihm ist. In Wirklichkeit ist aber das Leben wie eine Quelle, die man nur denken kann, insofern sie fließt. „Was sich dagegen sträubt, daß man in jedem Augenblick des Lebens das ganze Leben sehe, ist nur die Gewohnheit, unter dem letzteren Begriff die Summe all jener, nacheinander auftretender Augenblicke zu verstehen. Allein genau angesehen hat dies nur als Addition der, nach Sachbegriffen bezeichneten Inhalte des Lebens einen Sinn, ist aber an dem kontinuierlichen Fluß des Lebens selbst gar nicht zu vollziehen. Denn dieser hat seine Wirklichkeit nur an der Wellenhöhe, zu der er sich jeweilig hebt, und eben dieser jetztige Moment ist durch den ganzen vorherigen Lebenslauf bestimmt, ist der Erfolg aller vorangegangenen Momente und schon deshalb ist die jeweilige Lebensgegenwart die Form, in der das ganze Leben des Subjekts wirklich ist[2])."

So wie in der Melodie jeder einzelne Ton seinen Sinn durch seine Stellung innerhalb der Tonfolge bekommt, so ist auch jedes einzelne Lebensmoment erst durch seine Relation zum Ganzen des Lebens bestimmt. Das Ganze (die Lebenstotalität) ist (als das Bestimmende) früher da, als die einzelnen Lebensmomente (das vom Leben Bestimmte).

„Das Leben besteht so wenig aus seinen hintereinander aufgereihten, einzeln benennbaren Inhalten, wie die Bewegung aus einzelnen Lagen oder Zuständen, in die die Momentphotographie sie zerlegt[3])." „. . . das Wesen des Lebens ist, in jedem Augenblick ganz da zu sein . . ."[4]) — —

Alle die vorherigen Überlegungen haben ihre volle Geltung für das Ich, sie bekommen hier noch eine verstärkte Evidenz.

Das Ich scheint eine veränderliche Größe, eine Funktion der Zeit zu sein. Im Laufe der Zeit nimmt das Ich verschiedene Gestalten an, erscheint heute so, morgen so. Das verleitet manchen skeptischen Denker dazu, die Wirklichkeit des Ich zu verneinen und es in lauter „Elemente" aufzulösen. So meint ein Gelehrter aus der Machschen Schule, Petzold: „Erinnern wir uns zunächst, daß es keinerlei geistige Sub-

---

1) Bekanntlich bildete das Problem der Bewegung eine harte Nuß für die griechische Sophistik: Zenon argumentierte: „Da der Pfeil in jedem gegebenen Augenblick in irgendeinem Ort ist, so ruht er, wie kurze Zeit auch immer, in diesem; da er also in jedem Augenblick ruht, so ruht er immer und kann sich also überhaupt nicht bewegen." Dazu bemerkt nun Georg Simmel: „Der Trugschluß liegt hier darin, daß der Pfeil überhaupt an irgendeiner Stelle ruhen soll. Er tut das nur in der künstlichen und mechanischen Abstraktion des schlechten Künstlers und Momentphotographen, in Wirklichkeit aber geht er durch jede Stelle hindurch und hält sich keine noch so kurze Zeit in ihr auf, d. h. die Bewegung ist eine besondere Art des Verhaltens, die nicht aus einzelnen Aufenthaltsmomenten zusammenzusetzen ist." (G. Simmel. Rembrandtstudie. Logos, Bd. 5, p. 15.)

2) G. Simmel, ibid., p. 3.

3) Ibid., p. 6.

4) Ibid., p. 4.

stanz, kein geistiges Substrat gibt, keinen Träger der seelischen Erlebnisse und nichts absolut Beharrendes im Fluß der seelischen Erlebnisse." Diese philosophische Richtung will nichts „Substanzielles" in verschiedenen „Zuständen" erblicken, sondern lieber die Zustände, als das Augenfällige, hinnehmen, ohne „dahinter" etwas noch zu suchen. Diese Denkweise argumentiert nun folgendermaßen: „Kochsalz ‚enthält' nicht Chlor und Natrium, sondern unter den und den ganz bestimmten Umständen kann ich mit Hilfe von Kochsalz Chlor und Natrium gewinnen. Fester, flüssiger und dampfförmiger Schwefel soll immer derselbe ‚Schwefel', nur in drei verschiedenen ‚Formen' oder ‚Zuständen', ‚Agregatzuständen' sein. Die nüchterne Beobachtung weiß davon nichts. Flüssig ist etwas ganz anderes als fest und dampfförmig, gelb sehr verschieden von braun, und wenn die ‚Masse' in allen drei Fällen gleich ist, so ist damit nur gesagt, daß dieses physische Merkmal während jener Änderungen sich nicht mit geändert hat. Was das Denken so leicht dazu verleitet, jenen ‚Formen' dieselbe chemische ‚Substanz' unterzuschieben, das ist vor allem die Möglichkeit, sie immer wieder rückgängig zu machen und immer von neuem zu gewinnen." Nun wird dieselbe Betrachtungsweise auch an das Ich angewendet: „Wenn wir den Bismarck von 1890 als ‚denselben' betrachten wie den von 1848, von 66 und 70, so legen wir nur mehr Gewicht auf die relativ weniger geänderten Momente seiner geistigen Persönlichkeit und auf die Leichtigkeit, immer wieder von dem Manne von 1890 zu dem von 1848, ja zu dem Kinde von 1815 in Gedanken zurückzukehren. Ganz ähnlich bei unserem eigenen ‚Ich'. Die Kontinuität und Wiederholbarkeit dieses gedanklichen Prozesses hat etwas Ähnliches, wie jene physikalischen und chemischen ‚Umwandlungen derselben Stoffe'[1])."

Petzold meint also, das Ich habe ebensowenig reale Existenz, wie nach (seiner Meinung) die chemischen und physikalischen ‚Substanzen': die Kontinuität und Wiederholbarkeit eines gewissen gedanklichen Prozesses täuscht bloß etwas Substanzielles, das wir Ich nennen, vor.

Für Petzold ist eigentlich das Ich die bloße Folge von Ich-Momenten, richtiger gesagt, die bloße Summe solcher Momente. Es wird hier versucht, das Kontinuierliche in lauter gesonderte Momente aufzulösen. Wir haben gesehen, daß ein solcher Versuch (an den Phänomenen des Lebens und der Bewegung) mißlingen muß. Am augenfälligsten sehen wir dies Mißlingen gerade am Ich-Problem. Denn die Kontinuität des Ich ist keine bloß gedankliche (wie Petzold es haben will), sondern eine tatsächliche. Ein Stück meines Ich-Lebens aus früherer Zeit werde ich niemals mit einem Abschnitt aus dem Leben einer anderen Person zu einem kontinuierlichen Ich verbinden. Die Möglichkeit der Verbindung verschiedener Erlebnisse zu einer kontinuierlichen Einheit ist nur dann gegeben, wenn diese Erlebnisse solche eines und desselben Ich sind. D. h. das Ich ist nicht die Folge der Kontinuität der psychischen Erlebnisse, sondern vielmehr die notwendige Voraussetzung für die Kontinuität. Oder

[1]) Artikel „Naturwissenschaft" im „Handwörterbuch der Naturwissenschaften", Jena, Gustav Fischer.

mit anderen Worten, das Ich ist (nicht teilweise, sondern) g a n z in jedem Erlebnis enthalten. –

Leben heißt Erleben, und der Zentralpunkt alles Erlebens ist das Ich. Und das Pulsieren des Ich-Lebens äußert sich als Rhythmus, sichtbar als Tanz, hörbar als Musik. Bewegung, Leben, Ich, Rhythmus sind nur verschiedene Ausdrücke für dieselbe Wesenheit.

17. Figur und Farbe

In unseren bisherigen Betrachtungen gingen wir von dem primären Bewegungsimpuls aus, der sich in dem Rhythmus manifestiert. Der Rhythmus selbst ist nur ein Schema, der mit lebendigem Gehalt entweder durch die Tanzgebärde, oder durch die melodische Tonfolge erfüllt wird. Die Melodie ist eine Zeit-Gestalt.

Der primäre Bewegungsimpuls (inwiefern er sich noch nicht in die Bewegungsfolge umgesetzt hat) bedeutet eine innere Spannung. In erstarrter Form tritt diese in Erscheinung als die räumliche Gestalt (Figur). Dem Nacheinander der melodischen Kunstäußerung entspricht das Nebeneinander der bildenden Kunstübung.

Man spricht oft von einer Harmonie der Linien und Farben. Das ist aber eine f a l s c h e Analogie. Denn der Zusammenhang der Linien und Farben entspricht nicht der musikalischen Harmonie, sondern der Tonfolge.

Durch den Umriß (Kontur) hebt sich die Gestalt aus dem kosmischen Ganzen heraus. Ein indischer Philosoph fragte einmal, was geschieht mit dem Raum im Topfe, wenn der Topf zugrunde geht? Er zergeht in dem Weltraume. Durch den Umriß, so können wir sagen, wird jenes „Zergehen im Weltraume" aufgehoben, wird gleichsam eine individuelle Existenz, eine Sonderheit geschaffen.

Aber der linienhafte Umriß ergibt (analog dem musikalischen Rhythmus) eine leere Form, eine Abstraktion, die erst mit mehr Leben erfüllt werden will. Und diese Funktion übernimmt die Farbe.

Durch den Umriß entsteht der Gegensatz zwischen Gestalt und Nicht-Gestaltetem. Aber auch das Formlose innerhalb der Gestalt selbst will noch gestaltet werden. Je mehr Nuancen und Unterscheidungen man einfangen will, desto weniger wird man mit dem bloßen Gegensatz Schwarz-Weiß auskommen können, und die räumliche Form mit der bunten Mannigfaltigkeit der Farbe erfüllen müssen[1]).

---

[1]) „Wenn wir die uns umgebende Natur betrachten, sei es eine Landschaft oder ein Interieur, so bemerken wir zwischen den Gegenständen eine Art Verbindung, welche durch die umhüllende Atmosphäre und Reflexe aller Art gebildet wird und jedes Ding sozusagen in eine Art von allgemeiner Harmonie einbezieht. Auf diesen Reiz kann die Malerei nicht verzichten. Doch haben durchaus nicht alle Maler darauf geachtet; nicht einmal alle großen Maler. Die meisten scheinen nicht einmal einen Blick dafür gehabt zu haben, daß diese notwendige Harmonie, die einem Werke der Malerei eine Einheit verleiht, w e l c h e d i e L i n i e n a l l e i n t r o t z d e s s i n n r e i c h e n A r r a n g e m e n t s n i c h t z u s c h a f f e n v e r m ö g e n, in der Natur vorhanden ist." (Eugen Delacroix: Mein Tagebuch, p. 166.) Die Linien also allein verbinden noch nicht die einzelnen Gegenstände der Darstellung zu einer Einheit. Erst die Farbe, die imstande ist, eine große Mannigfaltigkeit von Übergängen zu erfassen, verbindet die dargestellten Gegenstände zu einer (malerischen) Einheit.

Für den einen Künstler wird mehr der Umriß selbst, also das Herausheben der Gestalt aus dem Gestaltlosen, wichtig sein; für den anderen dagegen — die Nuancierung der erzeugten Gestalt. Das macht den Unterschied aus zwischen linearer und malerischer Kunst.

Wir haben früher hervorgehoben, daß das Zeichnerische in seiner abstrakten Form (als Arabeske) bloß dem primären Bewegungsimpuls (dem dionysischen Prinzip) dient. Darum sprechen Künstler mit Recht von dem „majestätischen Rhythmus der Konturen". Aber gerade in der bildenden Kunst überwiegt das apollinische Prinzip: nicht nur der Rhythmus der Bewegung berauscht den Künstler, sondern die konkreten Gestalten, die er hervorgebracht hat, bringen seine geheimen Wünsche und Befürchtungen zum Ausdruck. So sagt z. B. einmal Rodin: „Eine schöne Landschaft interessiert nicht nur durch die mehr oder minder angenehmen Eindrücke, die sie verursacht, sondern vor allem durch die Vorstellungen, die sie erweckt. Die Linien und Farben, die man darin bemerkt, wirken nicht nur an sich, sondern durch den tieferen Sinn, den man daran knüpft. In der Silhouette der Bäume, in dem Ausschnitt eines Horizontes erkannten die großen Landschafter . . . lächelnde oder ernste, kühne oder verzagte, friedliche oder angsterfüllte Gedanken, die mit ihrer Stimmung übereinstimmten[1])."

Wenn wir z. B. das Werk eines Hodler näher ins Auge fassen, so merken wir bald, daß gewisse Motive ihn besonders in Anspruch nehmen. So fallen die kraftstrotzenden Krieger auf, die wie besessen irgendwo einhauen. Man braucht nicht viel zu grübeln, um zu begreifen, daß in diesen wildgewordenen Kriegern jene urprimitive elementare, von der Kultur zurückgedrängte Grausamkeit (die Berserkerwut der nordischen Völker) zum Ausdruck kommt. Oder der nackte Jüngling mit der Blume in der Hand von einem Halbkreis von Mädchen angestaunt! Was ist es anders als der Ausdruck des infantilen Narzißmus, des Verlangens angebetet und bewundert zu sein? Zugleich natürlich ein Ausfluß der „nackten" Sexualität, die womöglich auf alle Frauen sich werfen möchte. Und in Gegensatz dazu dann die vielen Gestalten der Büßenden (Männer und Frauen). Alles zusammengenommen bedeutet es den „erotischen Dualismus", das Schwanken zwischen unbedingter Hingabe an den sexuellen Genuß, und seiner gänzlichen Verneinung (Askese). Durch alle Gestalten Hodlers geht also ein seelischer Zwiespalt hindurch, eine Uneinigkeit mit sich selbst: wilder Trotz und asketische Stimmung. Es sind nicht bloß abstrakte Formprobleme, die hier ausgetragen werden, sondern es pulsiert heißes leidenschaftliches Leben. — —

Wir sagten oben, daß die Farbe die Funktion übernimmt, die leere Form mit buntem Leben auszufüllen, über den Gegensatz Schwarz-Weiß hinaus noch die weiteren Nuancen einzufangen. Man muß aber der Farbe auch eine ganz selbständige Funktion zuerkennen.

Es herrscht zwar die irrige Auffassung, daß die Farbe keine selbständige Existenz besitze, daß sie nur als farbige Oberfläche, als Kontur also in Erscheinung trete. Es ist nun nicht schwer zu zeigen, daß wir im-

---

[1]) Auguste Rodin. Die Kunst. Gespräche d. Meisters, ges. v. Paul Gsell. Leipzig, Kurt Wolff Verl., 1918, p. 126.

stande sind, das Farbenerlebnis gesondert von dem Formerlebnis zu haben.

Ein Experimental-Psychologe, Prof. Katz, hat eine sehr einfache Methode angegeben, das Farbenerlebnis auszusondern. Wenn man an einem Schirm einen schmalen Spalt macht, hinter den Schirm einen farbigen Gegenstand aufstellt und dann aus einiger Entfernung den farbigen Gegenstand durch den Spalt beobachtet, so nimmt man das Farbige wahr unabhängig von jeglichem Formerlebnis.

Aber auch unabhängig von dieser Methode gibt es Wege genug, Farbe gesondert zu erleben. Man trete z. B. an einem hellen Sommernachmittag in den Wald und beobachte das Licht, das den Wald durch die Zweige und Blätter hindurch durchflutet: Man nimmt da nicht bestimmte Gegenstände wahr, sondern bloß eine rosige Flut, die keine Formen, keine Konturen aufweist. Auch die von den Strahlen der untergehenden Sonne gefärbte Wolke ist kein Form-, sondern ein Farbenerlebnis. Oder wenn wir im Frühling durch Wiesen wandern und das saftige Grün mit Wonne betrachten, so erleben wir wieder Farbe, da die dabei evtl. vorkommenden Formen ganz in den Hintergrund treten. Oder auch wenn wir im Frühling die weißen Blüten der Kirschbäume beobachten und uns an dieser Pracht nicht sattsehen können! Das ist wiederum kein Formerlebnis, nur Farbenerlebnis. Oder auch wenn wir das bunte Treiben eines Volksfestes miterleben und da die bunte Farbigkeit der Volkstrachten beobachten, so überwiegt hier, tritt jedenfalls gesondert das Erleben der Farbe hervor.

Wie es einen primären Bewegungsimpuls gibt, aus dem Rhythmus, Tanz und Musik entsteht, so gibt es auch einen primären Impuls (eine Art Sehnsucht), eine bunte Mannigfaltigkeit auf sich einwirken zu lassen.

Außer dieser primären Bedeutung hat die Farbe noch eine sekundäre, richtiger gesagt symbolische Bedeutung. Dieser Gegenstand ist leider zu wenig erforscht, und ich muß mich hier nur mit einigen wenigen Andeutungen begnügen.

Die symbolische Bedeutung der Farben tritt, wie es scheint, in der Kleidung stark hervor. Man kann oft beobachten, daß die Menschen Vorliebe für bestimmte Farben haben und ungern andere Farben tragen. Lebensfrohe, nicht gehemmte Menschen tragen gerne helle Farben, durch die sie natürlich leicht auffallen und die Aufmerksamkeit der anderen auf sich ziehen. Dagegen werden Menschen, die dem Lebensdrang nicht leicht nachgeben, insbesondere Frauen mit gehemmtem erotischen Temperament, lieber weniger helle Farben, wie z. B. Dunkelblau, tragen. Besonders symptomatisch ist z. B. die gelbe Farbe, für die manche Menschen eine große Vorliebe haben. Es zeigt sich in solchen Fällen, daß die Betreffenden unbewußte Analerotiker sind, und darum die gelbe Farbe, die Farbe des Kotes, bevorzugen[1]). Dieselbe Bedeutung kann auch

---

[1]) „Die Afterzone ist ähnlich wie die Lippenzone durch ihre Lage geeignet, eine Anlehnung der Sexualität an andere Körperfunktionen zu vermitteln: Man muß sich die erogene Bedeutung dieser Körperstelle als ursprünglich sehr groß vorstellen": S. Freud: Drei Abhandl. zur Sexualtheorie. Ges. Werke, Bd. V, p. 60. — Daß die Analerotik auch in der Kunst eine Rolle spielen kann, sehen wir daraus, daß z. B. in der erotischen Kunst des 18. Jhrh. wir die auffallende Häufigkeit der Darstellung

die grüne Farbe haben (infantile Analerotik). Im allgemeinen sind die warmen Farben alle ein Ausdruck von Lebenslust, dagegen die kalten Farben Ausdruck der sexuellen Verdrängungstendenzen[1]).

Hat man einmal die primäre wie die sekundäre Bedeutung der Farben für sich (nicht nur ihre Rolle bei der Herausbildung der Form) begriffen, so begreift man dann eine solche Kunst, wie diejenige Kandinskis. Dieser Maler will nicht das Formlose gestalten, sondern bloß Farbenerlebnisse fixieren, und gibt uns Kombinationen farbiger Flecken. — —

Nachdem das Obige längst geschrieben war, stieß ich in einer Analyse auf die symbolische Bedeutung der Farben. Leider konnte das Problem nicht weit genug verfolgt werden. Die wenigen Daten, die sich mir da erschlossen, möchte ich dennoch hier mitteilen.

Es handelt sich um eine Frau in den dreißiger Jahren, die einen ziemlich masochistischen Zug aufwies, der gelegentlich ins Sadistische umschlug. Nach ihren Angaben haben bei ihr einige Farben symbolische Bedeutung, d. h. sie entpuppen sich als Ausdruck bestimmter Seelenverfassung. So zuerst die r o t e Farbe: Als Kind hatte sie gerne ein rotes Kleid an, ging dann zu den Tieren (sie wohnten auf dem Lande), um sie durch die rote Farbe zu reizen. Um diesen Zug ins rechte Licht zu bringen, wollen wir noch von folgendem Notiz nehmen: Unweit von ihrem Hause befand sich der Schlachthof. Einmal in der Kindheit stand sie auf der Galerie des Hauses, da hörte sie einen Schuß und sah auf dem Schlachthofe ein Tier sinken. Sie dachte sich, wie schön das sein muß, getötet zu werden. — Wir vermuten also, daß die Vorliebe für die rote Farbe bei unserer Analysandin der Ausdruck des sado-masochistischen Komplexes ist.

Ihre Lieblingsfarben sind g e l b und r o t, die ihr Freude machen und ihr als Ausdruck der Lebensbejahung scheinen. Dagegen ist ihr die b l a u e Farbe eine wenig angenehme, eine unfreudige Farbe.

Und nun folgender Traum, wo Farben auftreten:

> Sie kommt in ein Haus, dort ist alles b l a u. Es kommt ihr vor, als nehme man sie für eine andere, oder vielleicht habe sie einen Doppelgänger. Dann ist sie in einem s c h w a r z e n Zimmer. Es schimmert von unten f e u e r r o t durch, was ihr große Freude macht. Dabei der Gedanke: Wenn der Analytiker sie besuchen würde, dann würde sie hellere Töne anbringen. —

Wir sehen, wie dieser Traum überwiegend aus Farbenerlebnissen besteht. Nun wollen wir versuchen, hinter die Symbolik der Farben zu kommen.

---

von Klystierszenen antreffen, „die in höchst raffinierter Weise aufgefaßt werden, indem meist eine junge Dame ihre ‚globes d'arrièr' in lüsternster Weise dem Kammermädchen für die erleichternde Operation präsentiert, während der Liebhaber diese pikante Szene von der Tür aus belauscht . . . Dieses Sujet war so beliebt, daß die vornehmen Damen es sogar auf ihren Kleidern und Fächern anbringen ließen". Eugen Dühren. Neue Forschungen über d. Marquis de Sade u. seine Zeit. Berlin, Verl. v. Max Harrwitz, 1904, p. 269.

[1]) Das hier Gesagte ist mir von einer der Psychoanalyse kundigen Dame mitgeteilt, die sich für dieses Phänomen interessiert und manche Beobachtungen gesammelt hat.

Schwarz – erinnert die Analysandin an einen anderen Traum, wo sie gestorben und vor dem Gottesgericht erschienen war.

Feuerrot – Feuerprobe – (vielleicht auch Fegefeuer oder Hölle).

Diese Daten veranlassen uns, den Traum als Todeswunsch aufzufassen. Die schwarze Farbe ist hier traditionell als Todessymbol gegeben. Interessant aber ist die Bedeutung des Rot. Im Sinne des Traumes hat es die Bedeutung von Todessehnsucht (ist also mit Schwarz identisch). Anderseits aber ist rot, wie wir hörten, lebensbejahend. D. h. rot hat bei unserer Analysandin eine polare Affektbetonung: es symbolisiert Leben und Tod zugleich.

In dem Zusammenhang des Traumes ist blau als eine Abschwächung von schwarz zu fassen, oder genauer vielleicht ausgedrückt: das unfreudige Blau (die Lebensverneinung) verdichtet sich zum Schwarz (die Todesbejahung).

Noch einen Sinn bekommt der Traum, wenn wir folgendes noch zur Kenntnis nehmen: Die Analysandin hegt für den Analytiker gewisse zärtliche Gefühle. Nun kann der Analytiker diese Liebeswerbung nicht beantworten, sie muß sich damit abfinden. Sie gibt also die Farben der Leidenschaft auf und begnügt sich mit blau. Das Haus, wo alles blau ist, will gleichsam besagen: Hier befindet sich jemand, in dessen Adern blaues Blut fließt, von dem also nichts zu erwarten ist. Sie muß die „Feuerprobe" bestehen, genug Charakterfestigkeit üben, um nicht der Versuchung nachzugeben, die Analyse bloß zum Zwecke der Liebeständelei auszunutzen. Aber eine leise Hoffnung verläßt sie dennoch nicht, daß der Analytiker noch einmal zu ihr kommen wird, und sie dann hellere Töne anbringen kann. („Es schimmert von unten feuerrot durch, und das macht ihr große Freude.") – –

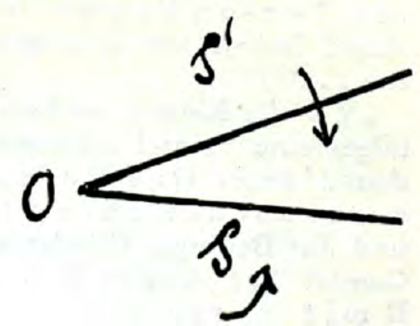
Wir sehen, wie die Affekte, die Begehrungen und Entsagungen in der Farbensprache sich austoben können.

18. Das Gesetz der Inversion und seine Bedeutung für die Kunst

Stellen wir uns eine Beziehung A ⟶ B vor, so daß z. B. A das Bedingende und B das Bedingte sei. Läßt sich nun die Beziehung so umkehren, daß nun B das Bedingende und A das Bedingte wird, so nenne ich die Beziehung B ⟶ A die Inversion von A ⟶ B.

Die einfachste Form der Inversion haben wir bereits in der Relativität der Bewegung. Soll z. B. aus einem bestimmten Material mit Hilfe eines bestimmten Werkzeugs eine bestimmte Figur geformt werden, so kann das auf zweierlei Art geschehen: entweder wird bei ruhendem Material das Werkzeug, oder bei ruhendem Werkzeug das Material in Bewegung gesetzt. In beiden Fällen erzielt man dasselbe. Nennen wir die Bewegung des Werkzeugs die direkte und diejenige des Materials die indirekte, so sehen wir ein, daß zu jeder direkten Bewegung eine indirekte denkbar ist, die zu demselben Resultat führt. Die direkte und die indirekte Bewegung stehen zueinander in der Beziehung der Inversion.

Verweilen wir noch bei dem Fall der Bewegung und betrachten die Sache nur in einer mehr abstrakteren Form. Es seien z. B. in der Ebene zwei Strahlen S und S' gegeben, die im Punkte O sich schneiden. Nehmen wir an, der Strahl S' drehe sich um den Punkt O im Sinn des Uhrzeigers. In einem bestimmten Moment wird S' mit S zusammenfallen. Denken wir uns dagegen jetzt, die ganze Ebene dreht sich um den festen Punkt O im umgekehrten Sinne des Uhrzeigers, dabei soll aber der Strahl S' fest (unbeweglich) bleiben. In einem gewissen Moment wird der Strahl S mit S' zusammenfallen. Die (direkte) Bewegung des Strahles S' und die (indirekte) der Ebene sind invers zueinander.



Wir können nun sagen: S sei *das Ziel* der Bewegung des Strahles S', und umgekehrt sei S' das Ziel der Bewegung des Strahles S. *Sind also zwei Bewegungen invers zueinander, so wird der Ausgangspunkt der einen Bewegung zum Ziel der inversen, und auch umgekehrt.*

Das Gesagte ist nicht nur auf das Bewegungsphänomen beschränkt, es läßt sich auch auf andere Gebiete des Naturgeschehens anwenden. Hier nur eine Illustration aus termodynamischem Gebiet. Wenn ich z. B. einen Körper von einer höheren Temperatur auf eine niedrigere bringe (d. h. ihm eine bestimmte Menge Wärme entziehe), so kann ich die freigewordene Wärme in Arbeit verwandeln; umgekehrt läßt sich durch Anwendung von Arbeit der Körper von einer niederen Temperatur auf eine höhere bringen (z. B. in der Dampfmaschine wird Wärme in Bewegung umgesetzt, dagegen setze ich durch zwei Reibhölzer Bewegung in Wärme um). Die beiden Prozesse sind invers zueinander: der Ausgangspunkt des einen Prozesses ist das Ziel des anderen, und auch umgekehrt.

Auch auf psychischem Gebiet spielt die Inversion eine Rolle. Man kann z. B. oft beobachten, daß Sündegefühl und Reuegedanken bei neurotischen Personen sich bis zu leiblichen Schmerzen verdichten können. Wie erklärt sich das? Es liegt hier nun eine Inversion vor: „Jede Schmerzempfindung ist gewöhnlich von einem mehr oder weniger intensiven Unlustgefühl begleitet: Diese feste Assoziation von Schmerz und Unlustgefühl ist, wie jede andere Assoziation, umkehrbar, d. h. Unlustgefühle können zu Schmerzempfindungen führen[1])." Der normale Gang der Dinge (= direkte Bewegung) ist der, daß Schmerzen unlustbetont sind. Die Inversion davon ist die neurotische Selbstbestrafung: hier werden Unlustgefühle (entstanden aus Schuldbewußtsein) in leibliche Schmerzen verwandelt (= indirekte Bewegung).

Freud hat ferner gezeigt, daß die neurotische Angst (Angstneurose) aus unbefriedigter Libido resultiert. Ich erkläre mir diesen Zusammenhang wiederum als eine Inversion. „Beim gesunden Kinde ruft gewöhnlich jede Angstsitutation (die reale Gefahr) das Verlangen nach den geliebten Personen wach (um durch sie geschützt zu werden). In der Rea-

[1]) Leo Kaplan. Psychoanal. Probleme, p. 38.

lität ist also Angst die Ursache des Verlangens nach den geliebten Personen; in der Neurose dagegen ist die Angst die Folge der Liebessehnsucht. Das gesunde Kind sehnt sich nach der geliebten Person, weil es Angst hat; der Neurotiker hat Angst, um bei der geliebten Person Schutz suchen zu dürfen. In der neurotischen Angst haben wir also mit der Umkehrung der Kausalbeziehung zu tun . . ."[1])

„Wie die Kausal-, so kann auch die teleologische Beziehung unter die allgemeine Formel subsumiert werden: A bedingt B. Die Inversion bedeutet dann: Das Bedingende (A) und das Bedingte (B) vertauschen ihre Stellen. Psychologisch sind das Bedingende und das Bedingte Glieder einer Assoziation. Für die gilt allgemein das Gesetz: Ist A mit B assoziiert, so ist auch umgekehrt B mit A assoziiert. Die Umkehrung der Kausalbeziehung ist also identisch mit der Umkehrung der assoziativen Verknüpfung[2])."

Denselben Zusammenhang finden wir in der Beziehung des Kindes und der Mutter zueinander. „Das hungrige Kind z. B. schreit und zappelt. Darin liegt noch keine Absicht, es ist bloß der Ausdruck eines affektiven Zustandes. Durch das Schreien des Kindes wird aber die Mutter veranlaßt, ihm die Brust zu reichen. Dadurch wird eine feste Assoziation gestiftet zwischen Schreien und dem Befriedigungserlebnis (Stillen des Hungers). In Zukunft wird das Kind absichtlich schreien, um die Mutter zu veranlassen, ihm Nahrung zu reichen. Überhaupt schreit und weint das Kind immer, wenn es irgendwie unzufrieden ist oder etwas begehrt. Da aber die Umgebung auf das Schreien und Toben des Kindes in bestimmter Weise reagiert, wird jenes Verhalten des Kindes zu einem Mittel, bestimmte Zwecke durchzusetzen. Ist ursprünglich das kindliche Schreien bloß eine Affektäußerung, so wird es durch die bestimmte Reaktion der Umwelt zu einem Mittel, bestimmte Zwecke zu erreichen[3])." Das Schreien des Kindes ist also ursprünglich kausal bedingt, es bekommt aber mit der Zeit einen teleologischen Charakter. Das spätere Schreien des Kindes steht zu dem ursprünglichen in der Beziehung der Inversion. Oder auch anders ausgedrückt: Das ursprüngliche Schreien des Kindes ist Affektausdruck, verwandelt sich aber mit der Zeit (für die Umwelt) in Eindruck.

Eine ähnliche Beziehung besteht auf dem Gebiete der Magie. Ursprünglich ist der Mensch narzißstisch gestimmt. Der Narzißt, der sich selbst Liebende, überwertet sich selbst, in derselben Weise wie jeder Liebende das Liebesobjekt überwertet. „Der Narzißt, wie das Kind, ist in seinen Wünschen rücksichtslos, will sie um jeden Preis durchsetzen. Er traut sich dabei eine Allmacht zu, weil Macht zur Vollkommenheit gehört. Andererseits aber kann der Narzißt die Umwelt nur nach dem eigenen Ebenbild begreifen, weil er überall nur sich selbst sieht, für alles andere gar kein Verständnis hat. Er muß also unwillkürlich die magische Macht auch der fremden Wünsche anerkennen. Damit ist für jeden ein-

---

[1]) Ibid., p. 58.
[2]) Ibid., p. 57.
[3]) Leo Kaplan. Das Problem d. Magie. Heidelberg, Merlin-Verl., 1927, p. 20.

zelnen eine Umwelt gegeben, die bereit sein muß, auf die magische Einwirkung entsprechend zu reagieren."

Nehmen wir nun an, daß ursprünglich jede Magie so ausgeübt wurde, daß der zu Beeinflussende davon wissen mußte. Es ist begreiflich, daß unter einer solchen Voraussetzung der magisch zu Beeinflussende so reagierte, wie es der Magier haben wollte. Wenn jemand z. B. in Zorn drohend gegen seinen Feind die Hand bloß erhoben hat, so verwandelte das die „magische Bereitschaft" des Bedrohten in eine schädigende Magie. „Die drohende Gebärde des Feindes wurde als wirklicher Schlag empfunden, weil man sich selbst dieselbe Macht zutraute, den Feind durch bloße Wut zu zerschmettern[1])."

Ursprünglich liegt in der magischen Handlung noch nichts Magisches, es ist eine Affektentladung, eine Wunschäußerung. Durch die „magische Bereitschaft" der Umgebung verwandelt sich der Affekt a u s d r u c k in E i n d r u c k. Auch hier ist also die Inversion am Werke. Eine kausal bedingte Handlung als Affektausdruck bekommt durch die Reaktion der Umwelt (durch die magische Erwartung des narzißstischen Menschen) eine teleologische Umwertung und wird dadurch zu einem Mittel, die Umwelt zu beeinflussen.

Ebenso verhält es sich mit der Kunst. Solange wir den schaffenden Künstler in Betracht ziehen, ist die Kunst Ausdruck. Gewisse Affekte und Wünsche toben sich in Rhythmen und agierenden Gestalten aus. Der Künstler projiziert (in Form seiner „Werke") ein Stück seines Ich in die Außenwelt. Das Publikum aber läßt diese Werke auf sich e i n w i r k e n, für es ist die Kunst E i n d r u c k, die Rhythmen und agierenden Gestalten beleben im Publikum die entsprechenden Affekte und Wünsche. Der Prozeß, der im genießenden Publikum sich abspielt, ist eine Inversion von dem, der im schaffenden Künstler vor sich geht.

J e d e r R h y t h m u s, j e d e H a r m o n i e, j e d e a g i e r e n d e G e s t a l t d e r K u n s t i s t A u s d r u c k u n d E i n d r u c k z u g l e i c h.

---

1) Ibid., p. 23 f.

Hilfe einer Geste [illegible], die bereits erwähnt wurde, auf die magische Einwirkung [illegible].

Nehmen wir nun an, [illegible], daß jede Mimik so ausgeführt wurde, [illegible]. Es ist begreiflich, daß [illegible] magisch zu [illegible] wurde so ausgeübt [illegible]. Wenn jemand z. B. im Zorn drohend gegen seinen Feind die Hand [illegible] erhoben hat, so verwandelte die [illegible] in eine schädigende Magie. Die drohende [illegible] wurde als wirklicher Schlag [illegible] Macht zutraute, den Feind durch [illegible].

[illegible] Handlung noch nichts Magisches. [illegible] Wunscherfüllung. Durch die magische [illegible] verwandelt sich der Affekt [illegible] Inversion am Werke. Eine [illegible] bedingte Handlung [illegible] Affektausdruck bekommt durch die Reaktion der Umwelt (durch die [illegible] Erwartung des [illegible] Menschen) [illegible] und wird dadurch zu einem Mittel, die Umwelt zu [illegible].

[illegible] der Kunst. [illegible] dem schaffenden Künstler [illegible] die Kunst Ausdruck. Gewisse Affekte und [illegible] Rhythmen und [illegible] Gestalten aus. Der Künstler [illegible] Form seinen „Werken“ ein Stück seines Ich in die Außenwelt. [illegible] Werke auf sich einwirken. [illegible] Kunst [illegible] die Rhythmen und [illegible] die entsprechenden Affekte und Wünsche. [illegible] den schaffenden Künstler vor sich geht.

[illegible] jede [illegible] Ausdruck und Eindruck [illegible].

Zweiter Teil

Das Drama

1. Das kultische Drama

Unsere bisherigen Erörterungen haben uns gezeigt, daß der Kunst zwei Prinzipien zugrunde liegen: das dionysische und das apollinische. Beide Prinzipien sind im Tanze vereinigt, der eine tonische und eine mimisch-pantomimische Seite hat. Die beiden Prinzipien spalten sich aber wieder und führen in zwei Kunstformen selbständiges Dasein: in der Musik und im Drama. Wie aus dem Rhythmus der tonischen Bewegung sich die Musik entfaltet, ebenso wächst die mimische Gebärde zum Drama aus.

Ursprünglich war das Drama Kulthandlung, d. h. Magie: es wurde eine Begebenheit vorgeführt in der Meinung, dadurch in der objektiven Wirklichkeit etwas (nämlich das in der dargestellten Begebenheit Vorgebildete) zur Realisierung zu bringen.

Die Entstehung des Dramas aus der Kulthandlung läßt sich durch die folgende vedische Trilogie illustrieren. Das vedische Gedicht RV I, 179 schildert uns, wie die alte Lopâmudrâ, die Frau des Brahmacârin (Asket) Agastya, diesen zum Bruch des Keuschheitsgelübdes verführen will.

Um die Sache verständlich zu machen, muß vorausgeschickt werden, daß das Leben eines frommen Hindu gewöhnlich in vier Abschnitte zerfiel. Erstlich war er Brahmanschüler, dann heiratete er und ging seinen bürgerlichen Pflichten nach. In einem späteren Alter wurde er Asket (Brahmacârin), wo er sich verschiedenen frommen und Bußübungen hinzugeben hatte, um dann als ganz alter Mann seine Familie und seine Güter zu verlassen und fortan als Einsiedler im Walde zu leben. Der Asket mußte auch dem sexuellen Verkehr entsagen.

Und jetzt nun zum vedischen dramatischen Gedicht[1]):

Die alte Lopâmudrâ spricht:

1. Gar viele Jahre hab' ich mich geplagt, geplackt,
Abends und morgens – und die Zeit macht altern!
Das Alter läßt des Leibes Schönheit schwinden – –
Doch seine Gattin soll der Mann besuchen.

2. Auch sie, die früher heil'ge Werke pflegten,
Zusamt den Göttern heil'ge Satzung priesen,
Sie ließen nach, sie kamen nicht zum Ziele – –
Drum soll das Weib sich mit dem Manne gatten.

---

[1]) Nach der Übersetzung von L. v. Schröder.

A g a s t y a.

3. Nicht müht umsonst man sich, wenn Götter helfen,
Wir beide woll'n die Anfechtung bezwingen,
Ja, siegen in dem tückereichen Wettlauf,
Wenn wir, zu einem Paar vereint, ihn laufen.

L o p â m u d r â.

4. Mich plagt Begierde nach dem Rohr, das aufsteigt,
Sie kam von hier, von dort, von allen Seiten!
Ausfließen macht ihr Männchen Lopâmudrâ,
Am klugen saugt die Törin und er seufzet.

(Nun folgt der Koitus des Bramacârin mit seinem Weibe, innerhalb der Veddi oder in einem dazu bestimmten verhüllten Schuppen.)

A g a s t y a (d. i. der Bramacârin).
(den Sühnespruch für den Koitus sprechend):

5. Zum Soma, dem ins Herz hinein
Geschlürften, zu dem red' ich hier:
Was wir an Frevel auch getan, er soll's verzeih'n,
Denn viel begehrend ist der Mensch.

D e r S ä n g e r (resp. eine leitende Person beim Opfer).

6. Agastya, eifrig mit den Schaufeln grabend,
Kinder, Nachkommen, Kraft für sich begehrend,
Der Rishi ließ gedeihen beide Stämme,
Erfüllung fand sein Wünschen bei den Göttern.

Um diese dramatische Aufführung richtig zu verstehen, muß man sich in Erinnerung bringen, daß in uralten Zeiten (wie bei primitiven Völkern noch in späteren Zeiten) der Koitus öffentlich als Zaubermittel zur Beförderung der Fruchtbarkeit der Erde geübt ward. Und es gibt noch verschiedene Spuren, die darauf hinweisen, daß dasselbe auch in Indien in uralten Zeiten im Gebrauch war. „Es ist das Sonnenwendefest, das Mahâvrata, bei welchem der merkwürdige Brauch geübt wird, von dem schon der Yajurveda zu berichten weiß und den auch die Sûtras noch kennen. Das Wesentliche desselben besteht darin, daß ein Brahmacârin und öffentliches Mädchen – das letztere außerhalb der Vedi stehend – sich gegenseitig schmähen und dann innerhalb der Vedi, also an geheiligtem Orte, resp. in einem verhüllten Schuppen, sich sexuell vereinigen. Das Kâthakam, ein alter Yajurveda, erklärt, dieser Koitus geschehe ‚zur Erlangung der Geburt (oder der Zeugungskraft) des Jahres'. Später wird die Zeremonie als ‚alt, abgekommen und nicht zu vollziehen' bezeichnet[1])."

Das vedische dramatische Gedicht scheint einen solchen rituellen Koi-

[1]) L. v. Schröder, a. a. O. p. 161.

tus zu schildern. Darauf deutet nämlich der Schlußvers (6) hin, wo es heißt, daß „Agastya eifrig mit den Schaufeln grabend“, „Erfüllung fand sein Wünschen bei den Göttern“. Die sexuelle Tat Agastyas wird hier nicht als Frevel, nicht als etwas Unerlaubtes qualifiziert, es ist eben eine kultische Handlung. Aber die Zeiten sind schon anders geworden, der kultische Brauch wird noch geübt, die Sexualität steht aber im Zeichen der Verdrängung. Darum gibt Agastya nicht gern nach, er ist nur der vom Weibe verführte, er tut seine Pflicht nur seufzend, und spricht nachher den Sühnespruch. — —

Die dramatische Handlung ist ursprünglich Magie, durch die ein bestimmter Erfolg in der Natur oder in der Gesellschaft erwartet wird. In uralten Zeiten nahm an solchen dramatisch-magischen Handlungen die ganze Gemeinde teil, nicht nur einzelne Darsteller. Der Fruchtbarkeitszauber, der Regenzauber und ähnliches wurden früher durch Massenhandlungen, an denen ganze Dörfer beteiligt waren, bewirkt. Es fragt sich nun, wie hat sich aus der mimisch-pantomimischen Darstellung, in der der ganze Stamm agierte, das Schauspiel, das nur durch einige Wenige aufgeführt wird, entwickelt? Oder auch anders ausgedrückt: Aus welchem Grunde hat sich die urprimitive magisch handelnde Gemeinde in den Schauspieler und den Zuschauer gespalten?

Bevor ich an die Beantwortung dieser Frage trete, will ich noch eine magisch-dramatische Darstellung anführen, wo bereits jene Spaltung sich vollzogen hat. Die Eskimos glauben an böse Geister, unter denen die Sedna die schlimmste sein soll. Im Herbst erhebt sich Sedna aus ihrem unteren Grunde. „Das ist die Zeit im Jahre, da man der Seher am meisten bedarf. Sie ziehen von Hütte zu Hütte, und bei dem düsteren Glimmen der Lampen vollziehen sie die Beschwörung. Sie legen das Oberkleid ab und ziehen das untere über das Haupt, stoßen darunter unbeschreibliche Laute aus und geraten gänzlich außer sich, damit sie einen guten, einen Schutzgeist herbeirufen zum Beistand gegen die bösen. Die mächtigste unter ihnen ist Sedna, und um sie fernzuhalten, wird ein allgemeines Fest veranstaltet, und es zu leiten ist dem allmächtigsten Angakut (Seher, Priester, Zauberer) vorbehalten.

„Ein Seil wird in einer geräumigen Hütte so aufgewickelt, daß es vorn eine Öffnung hat, ähnlich dem Luftloch eines Seehundes; zwei Angakut stehen mit Harpune und Leine neben ihm. Ein dritter aber, der stärkste Seher, sitzt im Grunde des Hauses und singt einen Zaubergesang wider Sedna. Endlich steigt sie aus dem harten Gestein und nähert sich den beiden Angakut. Sie werfen die Harpune nach ihr, aber sie reißt sich von dem Strick, an dem die Seher mit aller Kraft ziehen, los, und es bleibt von ihr nur einiges Blut an den Harpunen, das die Wissenden stolz den gläubigen Zuschauern vorweisen[1]).“

Hier treten die Angakut bei einem sehr gefährlichen Zauber als Schauspieler auf, die gläubige Gemeinde gibt die Zuschauer, das Publikum, ab. Um diese Spaltung begreiflich zu machen, müssen wir Klarheit über einen Prozeß gewinnen, den ich „den Prozeß der Verdrängung der Magie“ nenne.

---

[1]) Kurt Breysig. Die Gesch. d. Menschheit. Bd. I. Berlin, Georg Bondi, 1907, p. 498 f.

„In der Magie sind für die Allgemeinheit große Gefahren verborgen. Innerhalb einer Gemeinschaft magisch denkender Individuen ist jeder einzelne ein Spielball in den Händen jedes beliebigen rücksichtslosen Schuftes. Es entsteht darum die Tendenz, die magischen Fähigkeiten zu vermindern, die Magie dem ‚Mißbrauch' zu entziehen[1])." Es setzt eine starke Verdrängung der magischen Kräfte ein, die dazu führt, das Recht der Ausübung der Magie nur wenigen besonders dazu privilegierten Personen zu überlassen. So spaltet sich von der Gemeinde der „Seher" der spätere Priester ab[2]). Durch diese Abspaltung verwandelt sich die magisch-kultische Handlung in eine fachmännisch geleitete dramatische Darstellung, die gläubige Gemeinde wandelt in den Zuschauerraum. Im Laufe der weiteren Verdrängung (der Magie) streift das Drama überhaupt seinen magischen Charakter ab, und der frühere „Seher" wird zum „Schauspieler".

2. Die dramatische Spaltung

Die Spaltung der magisch agierenden Gemeinde in den beruflichen Schauspieler und das zuschauende Publikum nenne ich die dramatische Spaltung. Der Schauspieler stellt etwas dar, was den Erwartungen des Publikums entspricht, er veranschaulicht nur die Gedanken der Zuschauenden: der Zuschauer und der Schauspieler sind nur verschiedene Manifestationen desselben Ich.

Ich will das Gesagte durch ein paar Traumanalysen noch klarer machen.

---

[1]) Leo Kaplan. Das Problem d. Magie, p. 170.

[2]) Über die Schamane (Seher) der sibirischen Völker meint ein Forscher, daß „in den Anfängen des Schamanismus jeder Mensch ein Schamane sein konnte, jeder schützte sich vor den bösen Gewalten und konnte mit ihnen in Verbindung treten, so daß man getrost annehmen kann, daß in allerfrühester Zeit das Schamanentum nicht nur von einzelnen Auserwählten wie jetzt, sondern von jedem Menschen ausgeübt werden konnte." (Dr. Georg Nioradze. Der Schamanismus bei den sibirischen Völkern. Stuttgart, Strecker & Schröder, 1925, p. 46.) „Einer der Erforscher des Schamanismus, Bogoras, sagt, daß beim Herbstfest bei den Tschuktschen alle Familienmitglieder, sogar die kleinen Kinder, das Recht, ja die Pflicht haben, einer nach dem anderen unter Gesang und Geschrei die (Zauber-)Trommel zu rühren. Hierbei gibt sich jeder Mühe, als ein von Geistern inspirierter Mensch zu erscheinen und mit ihnen in Verbindung zu treten." (Ibid., p. 47.) „Unter den Tschuktschen ertönen bei ihren häuslichen Familienfesten feierlich die Zaubertrommeln. Die Gäste bringen ihre Trommeln mit, und die Jünglinge, Mädchen und sogar die Kinder trommeln, führen Tänze auf und geben sich Mühe, sich in Ekstase zu versetzen. Die ganze Familie mit ihren Verwandten, Freunden und Gästen beginnt zu singen, zu heulen und zu trommeln. Sie winden sich in wilden Tänzen und springen um das brennende Herdfeuer, wie es der religiöse Ritus von ihnen verlangt." (Ibid., p. 47 f.) Ebenso bei den Golden vollführt der Schamane „Tänze, denen die der Anwesenden vorausgegangen waren. Jeder, angefangen von den Kindern, legte sich einen Gürtel mit klingenden Gegenständen um, erhielt eine Trommel und begann zu tanzen. Nach einigen Tanzrunden übergab er dann die Trommel dem Nächsten, und so ging es immer fort, bis die Reihe an den Schamanen kam." (Ibid., p. 48.) Dagegen ist das Amt des Schamanen bei den Korjaken bei dem Familienältesten, ebenso ist bei den Jakuten der Schamane das Familienoberhaupt. (Ibid., p. 49.)

Traum I. Er (der Träumer) liegt im Bette und schaut durch das gegenüberliegende Fenster auf die Straße. Zur selben Zeit ist er auf der Straße.

Er sieht folgendes:

Es kommt ein Herr, den er im Kabarett gesehen, in Begleitung zweier Damen. Der Herr springt mit einmal in das gegenüberliegende Haus. — — Eine Alte, die die Szene im Vorübergehen beobachtet, sagt halb ironisch: Die Schauspieler. — —

Er springt aus dem Bette, läuft auf die Straße, und siehe da, der Vorhang am Fenster ist vollkommen undurchsichtig. — —

Hier ist der Träumende zu gleicher Zeit im Bette und auf der Straße, er ist ein Doppelwesen: Zuschauer und agierender Schauspieler.

In diesem Traume äußert sich eine animistisch-mystische Weltanschauung: „Der Vorhang am Fenster ist vollkommen undurchsichtig", d. h. hinter dem Vorhang befindet sich das gewöhnlich Unwahrnehmbare. Solange man im Bette liegt (schläft), schaut man das Übersinnliche; wenn man aber wieder zum alltäglichen Bewußtsein erwacht, erst dann merkt man, daß „der Vorhang undurchsichtig ist". Das entspricht der animistischen Auffassung: Der schlafende Körper liegt ruhig da, während die träumende Seele das sonst Unanschaubare, jenseits der Grenze der Wahrnehmbarkeit Liegende, doch wahrnimmt. Beim Aufstehen vom Bette, beim Erwachen kehrt die Seele von ihrer Sonderexistenz zurück und verliert dadurch die Fähigkeit, mit dem Übersinnlichen in Kontakt zu treten: ihr Wahrnehmungsvermögen hat sich verringert.

So erscheint uns der Traum in animistischer Betrachtung. Versuchen wir jetzt den Traum psychoanalytisch zu deuten. Hier die Einfälle des Träumers, die er während der Analyse produziert:

Der Herr im Kabarett: — Herr N. N., Conférencier in einem Kabarett — Einmal im Sommer traf er ihn auf der Straße in Begleitung einer Dame, wahrscheinlich einer Schauspielerin; er (der Träumer) ironisierte damals über ihn, als über einen Gigerl, den blasierten Menschen. — Einigemal phantasierte er sich in die Rolle eines Conférencier hinein.

Die Alte: — das Altern, der Tod, die Smert (die slawische Todesgöttin).

Deutung: Der Träumer identifiziert sich mit dem leichtsinnigen, blasierten Gigerl. Obgleich er über diesen ironisiert, dennoch ist diese Ironie in gewissem Sinnne nicht ganz ernst zu nehmen, es steckt in ihm selbst etwas vom Gigerltum. Die Tendenz zum leichtsinnigen, sorglosen Leben des blasierten Gigerls wird nun verdrängt: er ist zu alt, um in schauspielerischer Weise das Leben zu genießen. Darum springt der Herr in der Traumszene fort, von den Damen ist nicht die Rede mehr: es ist der Ausdruck der Sexualverdrängung. Die ironisierende Alte ist die Todesgöttin: die Entsagung (Resignation) hat Todesgedanken zur Folge. Der Träumer sträubt sich aber energisch dagegen und springt vom

Bette auf. Und „siehe da, der Vorhang am Fenster ist vollkommen undurchsichtig“, d. h. die schlimmen Gedanken sind verscheucht, sind „jenseits der Grenze“ vertrieben, „verdrängt“, „unbewußt“ gemacht.

Der Träumende ist durch Regungen kontradiktorischen Charakters entzweit, gespalten: Er als Zuschauer sieht zu, was sein Doppelgänger, der Schauspieler, auf der Straße treibt. Der Verdrängungsprozeß spaltet den Menschen in zwei (oder auch mehr) Wesen.

T r a u m II. Er (der Träumende) steht vor einem Spiegel. Er legt einen Hut auf, dann erscheint die Gestalt im Spiegel mit einem Vollbart. Er weiß, daß er in Wirklichkeit ohne Bart sei und nur seine Spiegelgestalt so aussehe, wenn er den Hut aufsetzt. Eine ironische Stimmung. –

Dieser Traum hat (wie auch der vorherige) einen narzißstischen Hintergrund: der Träumer beschäftigt sich ausschließlich mit seinem eigenen Spiegelbild. Der Träumer unternimmt eine Art zauberischer Handlung: indem er den Hut aufsetzt, bekommt sein Spiegelbild einen Vollbart, den er in Wirklichkeit, wie er es auch im Traume weiß, nicht hat. In der magisch-animistischen Auffassung spielt der Spiegel eine wichtige Rolle. Wir wissen bereits, daß der Narzißt sich gleichsam in die Außenwelt projiziert und dieses projizierte Bild der eigenen Person zum Liebesobjekt wählt. Nun sucht die narzißstische Stimmung oft Stützpunkte in der äußeren Wirklichkeit. Spiegelbild (und auch Schatten) sind die häufigen Erscheinungen, an denen sich die narzißstische Grundstimmung anlehnt. Der Schatten und das Spiegelbild werden vom Volke als leibhaftige Realitäten betrachtet. „Das Spiegelbild einer Person (ist) nach dem Volksglauben kein optisches Phänomen, sondern ein realer, wenn auch ätherisch-fein gedachter Körper“, und der Spiegel selbst gilt als „Träger des Geisterreiches“. „Bisweilen scheint der menschliche Doppelgänger in dem Spiegel weilend gedacht. Wenn also ein Familienangehöriger stirbt, so ist es für die Überlebenden, die seinen Schatten im Spiegel vorhanden glauben müssen, verhängnisvoll, den ihrigen in denselben zu projizieren[1]).“ Der Spiegel repräsentiert also das Geisterreich, die Geister können aber verschiedene Gestalt annehmen. Es besteht eine gewisse Beziehung zwischen der Handlung in der „Wirklichkeit“ (das Aufsetzen des Hutes) und den Vorgängen im Spiegel: denn der Mensch und sein Schatten sind zwar zwei Wesen, sind aber so fest miteinander verbunden, daß sie doch nur e i n Wesen ausmachen. Es muß darum möglich sein, durch die Einwirkung auf das eine Wesen auch das andere zu beeinflussen. Die Zauberhandlung selbst besteht in einem Manipulieren mit dem Hute. Um diese Handlung recht zu verstehen, wollen wir noch einen Traum desselben Träumers heranziehen:

T r a u m III (Bruchstück): Er hat einen Zylinderhut an. Bei näherer Betrachtung schrumpft der Hut allmählich zu einem gewöhnlichen weichen Hut zusammen. – –

Die zylindrische Form und insbesondere das Wunder des nachträglichen Zusammenschrumpfens des Hutes legt uns nahe, ihn als Phallus zu deuten.

[1]) Jul. v. Negelein. Bild, Spiegel u. Schatten im Volksglauben. Arch. f. Religionswissensch., Bd. 5, p. 25 u. 26.

Der Traum III ist also von der Sexualverdrängung beherrscht oder auch vielleicht von der Erfüllung des Sexualwunsches (der Sinn des Traumes ist also polar).

Auch im Traume II dürfte das Aufsetzen des Hutes einen sexuellen Sinn haben. Um das vollkommen aufzuklären, geben wir noch die Einfälle des Träumers:

Vollbart: – Einen Vollbart hatte er niemals – der Mann seiner Schwester hat einen solchen.

Deutung. Der Traum vollzieht also eine Identifikation des Träumers mit dem Manne der Schwester. Diese Identifikation vollzieht sich mit Hilfe des Aufsetzens des Hutes, durch die sexuelle Tat also. Der Traum verbirgt somit eine inzestuöse Regung, etwas, was nur im Unbewußten schlummern kann, auf die Oberfläche des Bewußtseins sich nicht wagen darf. Unser Traum stellt die unbewußte Regung als zweite Persönlichkeit, als Spiegelbild des Träumers dar.

Einen ähnlichen Traum finden wir bei Nietzsche, Also sprach Zarathustra, 2. Teil, Kap. „Das Kind mit dem Spiegel“. Eines Morgens erwachte Zarathustra, besann sich lange auf seinem Lager und sprach endlich zu seinem Herzen:

> Was erschrak ich doch so in meinem Traume, daß ich aufwachte? Trat nicht ein Kind zu mir, das einen Spiegel trug?
>
> „O Zarathustra – sprach das Kind zu mir – schau dich an im Spiegel!“
>
> Aber als ich in den Spiegel schaute, da schrie ich auf und mein Herz war erschüttert: denn nicht mich sahe ich darin, sondern eine Teufelsfratze und Hohnlachen.
>
> Wahrlich, allzugut verstehe ich des Traumes Zeichen und Mahnung: meine Lehre ist in Gefahr, Unkraut will Weizen heißen! ... – –

Zum Verständnis dieses Traumes gibt uns Zarathustra einiges Material, wenn er nämlich sagt: „Zu lange sehnte ich mich und schaute in die Ferne. Zu lange gehörte ich der Einsamkeit ...“ Und dann ferner: „Wohl ist ein See in mir, ein einsiedlerischer, selbstgenügsamer; aber mein Strom der Liebe reißt ihn mit sich hinab – zum Meer!“ – Nietzsche ahnt die große Gefahr, die ihm droht und die in ihm selbst begründet ist: er hat einen zu starken Hang zur Introversion, zu „Selbstgenügsamkeit“. Aber seine große Liebe zum All läßt ihn diesen Hang bekämpfen. Und da erscheint ihm die innere Gefahr als von außen kommend in der traditionellen Gestalt des Teufels. Wiederum sehen wir hier, wie die innere Zwiespältigkeit zur „dramatischen Spaltung“ führt.

Die dramatische Spaltung ist sehr schön von Lafcadio Hearn in den folgenden Worten geschildert: „Aber ich gestehe, daß für mich ‚mein Geist‘ kein ‚Königreich ist‘! Eher ist er eine phantastische Republik, täglich von mehr Revolutionen bedrängt, als je in Südamerika stattfanden; und die nominelle Regierung, die für rationell gilt, erklärt, daß eine solche konstante Anarchie nicht wünschenswert sei. Ich habe Seelen, die

danach verlangen, durch die Lüfte zu segeln, im Wasser zu schwimmen (ich meine im Meer), und Seelen, die danach verlangen, in Wäldern oder auf Bergspitzen zu leben. Ich habe Seelen, die sich nach dem Tumult großer Städte sehnen, und wieder Seelen, die in tropischer Einsamkeit leben möchten, – auch Seelen in verschiedenen Stadien nackter Wildheit; Seelen, die nomadische Freiheit ohne Tribut fordern, konservative, zarte Seelen, dem Kaiserreich und feudalen Traditionen ergeben, und Seelen, die Nihilisten sind, reif für Sibirien, – rastlose Seelen, die die Untätigkeit hassen, und einsiedlerische Seelen, die in so meditativer Abgeschiedenheit leben, daß ich nur in Intervallen von mehreren Jahren ihr Regen fühlen kann, – Seelen, die an Fetische glauben, polytheistische Seelen, – Seelen, die den Islam verkünden – und mittelalterliche Seelen, die Klosterschatten lieben und Weihrauchswolken und Fackelschimmer und die dämmerigen Höhen und Weiten gotischen Kirchendämmers. Einvernehmen zwischen all diesen ist ausgeschlossen: da gibt es immer Unruhen, Aufstände, Wirrnisse und Bürgerkriege. Die Majorität verabscheut diesen Zustand, ein großer Teil möchte gerne auswandern. Und die weise Minorität fühlt, daß vor der totalen Zerstörung des bestehenden sozialen Gefüges kein besserer Zustand zu erhoffen ist."

„Ich, ein Individuum, eine individuelle Seele? Nein, ich bin eine Bevölkerung, – eine an Zahl unberechenbare Bevölkerung!"[1])

Das Ich ist also von tausend kontradiktorischen Tendenzen zerrissen und zerfällt in viele Iche, viele quasi-Individuen. Und das macht eigentlich das Wesen der „dramatischen Spaltung" aus: das Erscheinen desselben Ich unter verschiedenen Masken.

Eine bemerkenswerte und für uns sehr interessante Form nimmt die dramatische Spaltung an beim Dichter C. F. Ramuz in seiner „Geschichte vom Soldaten" (deutsche Nachdichtung von Hans Reinhart. Zürich, im Verlag des „Lesezirkels Hottingen", 1924), die, wie es auf dem Titelblatt heißt, „gelesen, gespielt und getanzt wird". Wir wollen diese „Geschichte" näher ins Auge fassen.

Auf einem trommelförmigen Podium auf einer Seite der eigentlichen Bühne sitzt der „Vorleser", der die „Geschichte" erzählt, zugleich spielt sich diese Geschichte, oft ohne Worte, auf der Bühne ab. Wobei der Vorleser meistens in Ich-Form spricht, und meint damit die Hauptperson der Handlung, den „zwischen Chur und Wallenstadt heimwärts" in den Urlaub wandernden Soldaten. Und im Vorwort („Richtlinien für die Aufführung") sagt der Autor selbst: „Der Vorleser und der Soldat sind eine und dieselbe Person, sie sollten sich eigentlich ähnlich sehen." D. h. also das Ich ist gespalten in Vorleser und Soldat. Wir sehen hier gleichsam den schöpferischen Prozeß, der das Schauspiel erzeugt, am Werke: das dichterische Ich projiziert seine Phantasiegebilde auf die Bühne, und tritt ihnen als Zuschauer entgegen. Es ist derselbe Mechanismus, wie in den oben angeführten Träumen, wo der Träumer sich selbst in verwandelter Gestalt gegenübersteht. Das geschieht im Grunde genommen bei jedem dichterischen Werke, nur verwischen gewöhnlich die Dichter die Spuren, die darauf hinweisen, und lassen ihre dramatischen

[1]) Lafcadio Hearn. Buddha. (Übers. v. Berta Franzos.) Frankfurt a. M. Rütten & Loening, 1921, p. 84 f.

Dichtungen (im Unterschied von den sogenannten lyrischen) in einem quasi objektiven Lichte erscheinen.

Nun wollen wir zusehen, was eigentlich in der „Geschichte vom Soldaten" vorgeht. Ein armer Soldat wandert heimwärts, „er sehnt sich längst, daheim zu sein". Sein Sack ist leer, er findet dort nicht viel Wertvolles. Endlich entnimmt er dem Sacke eine Geige, setzt sich am Bachufer, wo es so schön ist und er gerne bleiben möchte, und beginnt zu spielen. Da schleicht der Teufel, in Gestalt eines kleinen Alten, heran und verlangt von ihm die Geige. Der Soldat will ihm diese nicht geben; der Teufel überredet ihn aber, die Geige gegen ein Zauberbuch einzutauschen. Und mit dem Buche hat es folgende Bewandtnis:

Du öffnest es – und sieh, es rollt
Und regnet Noten, Titel, Gold.

Das Buch sagt die Devisenkurse voraus, so daß man herrlich auf der Börse spekulieren kann. Der Teufel bekommt die Geige, kann aber darauf nicht spielen. Nun muß der Soldat in das Hauptquartier des Teufels, um ihn das Geigenspielen zu lehren. Das tut der Soldat, weil, wie der Vorleser erläutert:

Ihn lockt der Wein, ihn reizt der Schmaus,
Geht mit dem Alten stracks nach Haus,
Findet's genau so, wie er gesagt:
Speisen und Weine soviel er nur mag.
Lehret den Alten die Kunst, wie man geigt,
Und dafür – wird ihm das Buch gezeigt.

Es leben in jedem Menschen zwei Tendenzen: die eine, eine Abspaltung vom Narzißmus, nährt in ihm den habsüchtigen Zug, macht aus ihm den homo oeconomicus; die andere Tendenz, die in der Richtung der Überwindung des Narzißmus liegt, führt zur Kunst und Wissenschaft, zum Schönen und Wahren. Unser Soldat ist kein richtiger homo oeconomicus, er ist ein armer Bursche, der gern an einem schönen Orte bleiben möchte, gern der Geige liebliche Töne entlockt. (Er ist mit einem Worte eine Deckfigur für den Dichter selbst.) Ein solcher Bursche kann nicht anders den habsüchtigen Zug, der irgendwo auf dem Grunde der Seele schlummert, befriedigen, als auf phantastische Weise, mit Hilfe eines Zauberbuches. Aber das Gewissen des Künstlers kann sich nicht beruhigen und empfindet die Sache als Sünde. Und darum muß sich unser Held in der neuen Situation unglücklich fühlen.

Und das wollen wir schrittweise verfolgen. Der Soldat kommt nach dem Besuche beim Teufel in sein heimatliches Dorf. Niemand will ihn dort wiedererkennen, man läuft von ihm fort, wie von einem Gespenst. Die Gevatterin im Gärtchen, sein alter Freund Fritz, Männer und Frauen vor der Dorfschenke, sein Mütterlein – alles entflieht in dem Moment, wo er sich nur zeigt. Es bleibt noch die Braut. Die ist aber einem anderen angetraut und hat schon zwei Kinder. Da erst begreift der Soldat, wo er inzwischen war! Das Grauen vor der eigenen Sündhaftigkeit wird nach außen projiziert und als Reaktion der Umwelt aufgefaßt.

Der Soldat macht sich Vorwürfe: „Ich Dummkopf hab' auf ihn gehört. Freilich hatte ich Hunger und war zum Sterben müde. Und doch hätte ich nimmer auf ihn hören sollen. Hört man denn auf das, was unbekannte Leute einem vorplappern? Man antwortet: ‚Ich kenne Sie nicht!' Statt dessen hab ich auf ihn gehört." Doch läßt er sich vom Teufel wieder überreden, und verbleibt auf der einmal betretenen Bahn. Er ist nun ein steinreicher Mann. Wie der Vorleser erzählt:

Er liest — und was er liest, wird Geld, viel Geld,
Soviel er immer wünschen mag auf dieser Welt.
Im voraus sagt das Buch ihm, wann die Börse steigt und fällt.
Er liest soviel er kann,
Wird bald ein reicher Mann.
Und mit dem Geld, das er gescharrt,
Kauft er sich Sachen aller Art.

Aber glücklich ist er nicht dabei. Er hat zwar unermeßliche Reichtümer angehäuft: „Weiber und Pferde, Schlösser, leckre Speisen". Zuweilen geht er aus spazieren, draußen sieht er Liebesleute, Paar um Paar!

Nur er von keinem geliebt, gesehn.
Ihn läßt man einsam draußen stehn.
Was nützt ihm nun sein gutes Geld?

Der habsüchtige homo oeconomicus, der sein ganzes Trachten nur auf die Gewinnung und Anhäufung von Reichtümern abstellt, verkümmert innerlich und wird in seinem grenzenlosen Egoismus vereinsamt. Wer wird einen solchen lieben?!

In Verzweiflung und Gram ergreift der Soldat sein Zauberbuch:

Mein Buch, nun sag mir's klipp und klar:
Wie mach ich's, zu sein, wie ich war?
O sag mir, du nur weißt's allein,
Wie mach ich's, um wieder arm zu sein?

Da schleicht wieder der Teufel zu ihm ein, jetzt in Gestalt eines alten Weibes, das mit verschiedenem Kram hausiert. Der Teufel führt mit sich den S a c k d e s S o l d a t e n, den er auf den Boden setzt und dem er die verschiedenen Waren entnimmt. Durch diesen Zug verrät der Teufel (was auch sonst zu erwarten war), daß er bloß eine Abspaltung vom Soldaten selbst ist, das Verabscheuungswürdige aus der tiefsten Tiefe seiner Seele verkörpert. Darum ist der Kampf mit dem Teufel so schwer, weil er nur den Kampf mit dem eigenen Bösen bedeutet.

Unter anderem entnimmt der Teufel seiner Tasche die Geige. Dem Soldaten gelingt es im Kampfe mit dem Teufel, diesem die Geige wieder zu entwinden. „Er versucht zu spielen. D i e G e i g e b l e i b t s t u m m." D. h. i n d e m d e r S o l d a t d e r H a b s u c h t (der ökonomischen Tendenz) u n t e r l i e g t, s t i r b t d a s K ü n s t l e r i s c h e i n i h m a b! Jetzt begreifen wir erst recht, warum der Soldat den Tausch der

Geige gegen das Zauberbuch als Sünde empfindet: es ist die Sünde gegen sich selbst, gegen die eigene Natur, die nicht im Eitel des bloßen Strebens nach Erwerb von Reichtümern aufgehen kann und darum revoltiert.

Unser Held schmeißt die Geige von sich weg, nimmt das Zauberbuch und zerfetzt es in tausend Stücke. Und nun sehen wir ihn wieder als armen Soldaten auf der Landstraße wandern. Er kommt in eine Schenke. Da, Trommelschlag:

Der König läßt verkünden:
Er will die Tochter dem verbünden,
Der sie von ihrer Krankheit heile.
Denn, ach, schon eine gute Weile
Schläft sie nicht mehr, ißt sie nicht mehr
Und spricht kein Wort.

Jemand in der Schenke überredet unseren Helden, sich als Feldarzt auszugeben und sein Glück bei der Königstochter zu versuchen.

Unser Held ist im Königspalaste. Aber der Teufel ist bereits auch dort, als weltmännischer Geigenvirtuos gekleidet, und hält mit überlegener Miene die Geige des Soldaten unter dem Kinn.

Der Soldat trinkt und spricht vor sich hin:

Und denk mir doch: Warum nicht mein?
Ein Mädel, ganz für mich allein!
Und gar des Königs Töchterlein!

Der Teufel drängt sich zur Seite des Soldaten mit der Geige und erklärt: „Ich kam zuvor!“ Und dann auf die Geige vorzeigend: „Doch ich besitz den Talisman!“ Und der Soldat jammert:

Bin ein ruinierter Mann!
Er besitzt den Talisman.
Nichts mir blieb, o welche Pein!

Es ist ein beliebtes Märchenmotiv, daß ein armer Bauernbursche sich in die weite Welt wagt und da eine schöne Prinzessin zum Weibe bekommt. Meistens ist die Prinzessin von einem bösen Zauberer oder Riesen gefangengehalten oder, wie in unserem Drama, gefährlich krank. Der Bauernbursche besiegt alle bösen Gefahren und rettet die Prinzessin. So wird sie seine Frau.

Der (verborgene) Sinn des Märchens ist der, daß das Sexualobjekt des Helden ihm von einem mächtigen und gefährlichen Rivalen streitig gemacht wird. Die volle Aufklärung über diese Märchensituation gibt uns die Psychoanalyse: Wir wissen nämlich, daß der kleine Knabe ursprünglich in die Mutter verliebt ist und den Vater als Rivalen betrachtet (Ödipus-Komplex). Die infantilen inzestuösen Gefühle werden mit der Zeit „verdrängt“, äußern sich aber auch im späteren Alter in den Träumen und in verschiedenen Phantasien. Zu diesen gehört auch das

erwähnte Märchenmotiv. Die ehrgeizige infantile Phantasie läßt den Helden große Taten begehen und die „Prinzessin" aus den Klauen eines gefährlichen Ungeheuers befreien. Der Rivale (= der Vater) ist beseitigt, die Prinzessin zum Weibe gewonnen.

Auch in unserem Drama ist der gefährliche Rivale in Gestalt des Teufels vorhanden, unser Held muß ihn besiegen (ganz wie im Märchen), um die Prinzessin zu bekommen. Die Gestalt des Teufels ist (wie häufig die Symbole des Unbewußten) mehrdeutig (oder, wie Freud sich in solchen Fällen ausdrückt, „überdeterminiert").

Der Teufel besitzt den „Talisman", und unser Held kann nichts machen. Wie soll man das verstehen?

Wir haben im Laufe unserer Untersuchung mehrmals darauf hingewiesen, daß der Kunst ursprünglich eine magische Funktion zugeschrieben war: durch Tanz und Musik konnte man Kranke heilen und böse Mächte besiegen. Aber unser Held hat durch seinen Sündenfall das magische Instrument verloren, es befindet sich gerade in den Händen seines gefährlichen Rivalen!

Aber die Geige hat einen noch viel spezifischeren Sinn. Das Deutsche Wörterbuch von Grimm, Bd. IV, Teil 1, 2. Hälfte, berichtet über den sexual-symbolischen Sinn der Geige folgendes: „wie weit das witzbild einst im allgemeinen bewußtsein war, sieht man daraus, daß es selbst von amts wegen verwendet wurde zur ehrenstrafe für gefallene mädchen, denen eine alte geige angehängt wurde, z. B. im Bregenzerwalde noch in diesen jahren". Durch die Hin- und Herbewegung des Fidelbogens bekam die Geige leicht den sexualsymbolischen Charakter.

Der Teufel hat unserem Helden die Geige weggenommen, ihn also gleichsam kastriert. Und darum ist er vorläufig ohnmächtig, es fehlt ihm jene Zauberkraft, ohne welche man sich kein Weib ersiegen kann.

Bei dieser gefährlichen Situation ruft plötzlich der Vorleser dem Soldaten zu:

> . . . von ihm hast du dein Geld.
> Fort mit diesem Gold, von hinnen!
> Karten werden's abgewinnen.

Durch die Habsucht hat sich unser Held versündigt und dem Teufel verfallen, und der Zaubermacht seiner Kunst verlorengegangen. Es gilt nun, das Geld wieder loszuwerden.

Der Soldat spielt mit dem Teufel Karten, verspielt bei jedem Gang seine Moneten. Unterdessen trinkt der Teufel ein Glas nach dem anderen und fällt endlich, als der Soldat alles Gold verloren hat, bewußtlos zu Boden. Der Soldat entreißt ihm die Geige und beginnt sofort zu spielen. Wir sehen die kranke Prinzessin auf ihrem Bette regungslos liegen. Sie schlägt aber schon die Augen auf. Sie wendet sich dem Soldaten zu. Sie lächelt. Sie tanzt. „Der Soldat und die Prinzessin halten sich umschlungen." Der Teufel ist wieder da, bedroht das Pärchen. Der Soldat beginnt wieder zu spielen. Der Teufel tanzt. „Er sucht seine Beine mit den Händen stillzuhalten, doch vergebens. Schließlich fällt der Teufel erschöpft zur Erde." – Wir sehen, der Soldat hat seine Sexualität und

seine Zaubermacht wiedererlangt: Und so kann er die Prinzessin heimführen. Denn was steht ihm noch im Wege?

Aber der Vorleser sagt:

> Wer klüger sein will, als er ist,
> Verfällt gar leicht des Teufels List.
> Wer mehr will, als er haben kann,
> Den macht der Tod zum stillen Mann.

Nun geschieht noch etwas Merkwürdiges. Die Prinzessin fragt:

> Auch du hast Heimweh. Sag's nur gleich!
> Gewiß, gewiß, das seh ich ja.

Der Soldat sinnt lang mit gesenktem Blick:

> Mein Mütterlein wohl an mich denkt.
> Es soll nun immer mit uns wohnen.
> Komm, ihre Liebe zu belohnen!

In diesem Moment sieht man den Teufel in prächtigem rotem Gewand vorübergehen. Daß der Held im Momente des höchsten Glückes nachsinnend wird, an die alte Mutter denkt, und im selben Moment auch der Teufel wieder erscheint, ist merkwürdig und gibt zu denken! Das alles wird verständlich, wenn man sich wieder vergegenwärtigt, daß im Siege über den Teufel nur der infantile Sieg über den Rivalen-Vater gemeint ist. Aus dieser Situation entspringt das Sündgefühl, die Verbindung mit der Prinzessin darf nicht stattfinden. Und wirklich, die Geschichte geht in schnellem Tempo dann so vor sich:

> Sie wandern weit von Ort zu Ort.
> Schon grüßt von fern das Kirchlein dort.
> Zum Grenzpfahl noch ein kleines Stück —
> Doch sie, sie aber blieb zurück.

Wieder erscheint der Teufel in der Nähe.

> Nur schnell versuchen! Nicht verzagt!
> Und keiner merkt's. Sei's denn gewagt!
> „Du unterliegst des Teufels List!
> Du weißt, daß es verboten ist!"

Der innere Widerstand des Helden ist wiederum nach außen projiziert und so dargestellt, als will und kann die Prinzessin nicht mitmachen. Sie bleibt auf dem Wege zurück. Der Held sieht sich um und wandert weiter. Da fällt der Teufel vor ihm hin. Er hat seine Geige wieder. Der Teufel spielt seinen Triumphmarsch. „Der Soldat hat sein Haupt gesenkt. Er schickt sich an, dem Teufel zu folgen, langsam, ohne Widerstand."

Es ist klar, unser Held ist in der vollen Entfaltung seiner erotischen

Gefühle gehemmt, darum erreicht er sein Ziel nicht. Die Prinzessin symbolisiert die inzestuöse Bindung, darum muß sie wegbleiben. Denn, wir haben doch gehört, wie der Vorleser („das Gewissen des Soldaten", wie der Autor selbst im Vorwort sagt) ruft:

Du weißt, daß es verboten ist! — —

In unserem Drama kommen also „verbotene" oder wie wir wohl in der Psychoanalyse uns ausdrücken, „verdrängte" Regungen zum Ausdruck. Die Verdrängung bewirkt die Spaltung in verschiedene Iche, die die verschiedenen Regungen, die guten wie die schlechten, als quasi gesonderte Persönlichkeiten repräsentieren. Die Verdrängung spaltet nämlich die bestimmte Tendenz von der Gesamtpsyche ab, projiziert sie nach außen und läßt sie von dort aus als eine dem Individuum fremde Macht erscheinen.

Die nach außen projizierten Regungen (die gleichsam aus der Verdrängung wiederkehren) sind schwer zu erkennen, weil sie „entstellt" sind. Bekanntlich hat Freud sich den Prozeß der Verdrängung durch eine Art „Zensur" zu erklären gesucht. Er stellte sich vor, als befinde sich an der Grenze zwischen Unbewußtem und Bewußtsein eine zensurierende Instanz, in der Art, wie es z. B. in despotischen Reichen eine politische Zensur gibt. Jeder Gedanke, um aus dem Unbewußten ins Bewußtsein durchzudringen, muß vorher die Zensur passieren, und nur von der Zensur genehmigte Gedanken können bewußt werden. Nun kann aber die Zensur gewissermaßen umgangen werden, wenn der unerlaubte Gedanke entstellt, maskiert wird, sich nur in Andeutungen äußert. In dieser Weise suchte Freud die Tatsache der Entstellung des wahren Sachverhalts zu erklären.

Das Spielen mit dem Zensurbegriff führt aber unwillkürlich zu einer teleologischen Auffassung des psychischen Geschehens. Die Masken, unter denen verschiedene Abkömmlinge aus dem Unbewußten auftreten, scheinen dann als etwas, worin bestimmte Absicht steckt: um die Zensur zu umgehen, verkleiden sich die unbewußten Tendenzen und spielen Maskerade. Will man aber nicht in die mythologische Denkweise verfallen, so muß man sich die Zensur bloß als die Gesamtheit der hemmenden Tendenzen selbst vorstellen. Der Mechanismus der Entstellung muß aber folgendermaßen gedacht werden: Durch die Verdrängung (Hemmung) werden einzelne Merkmale von der ursprünglichen Tendenz abgespalten, was dann ins Bewußtsein noch durchdringt, ist dadurch „entstellt". Der Vater z. B. hat verschiedene Merkmale an sich, wie seine Vorsorge für das Kind, die die Gegenliebe des Kindes hervorruft, so auch seine Machtstellung in der Familie, seine Strenge und „Härte" dem Kinde gegenüber. Tritt nun die Inzestsituation hinzu, so wird die Liebe zum Vater durch den Haß zum Rivalen verdrängt; dadurch spalten sich von der Vatergestalt jene Merkmale ab, die ihn als vorsorglichen Vater kennzeichnen. Es entsteht ein einseitiges, entstellendes Gemälde, in dem man den Vater nicht mehr erkennen kann. Es ist derselbe Prozeß, den man auf intellektuellem Gebiete als „Abstraktion" zu bezeichnen pflegt.

Wir haben in der physischen Welt ein Analogon zu der Wirkung der Verdrängung auf psychischem Gebiete. Wenn ein harter Widerstand in

den Weg einer fließenden Masse kommt, zerspaltet er die Masse. Ebenso auch in der Psyche: Tendenzen, die nicht mehr vereinigt sein können, zerfallen und treten fortan selbständig auf. Wir haben oben ausgeführt, wie z. B. durch die Verdrängung der Magie der Mensch (der ursprünglich selbst sein Magier war) in Zuschauer und Schauspieler zerfiel. Durch die Verdrängung haben sich gewisse Züge abspalten und als selbständige Individuen auftreten müssen. Das geschieht aber auch innerhalb der Phantasie selbst: wenn, wie in unserem Drama, der Mensch Künstler ist und doch auf dem Grunde der Seele auch etwas vom homo oeconomicus bei sich verspürt, oder inzestuöse Regungen dort lebendig werden, so spaltet er sich in den bloßen Zuschauer (den Vorleser) und den agierenden Helden, der die verbotenen und verpönten Regungen zur Darstellung bringt. Dieser Mechanismus wirkt sich im antiken Drama als Chor aus, der meistens doch nur als Zuschauer auf der Bühne sich befindet und über die Handlung in dieser oder jener Weise räsoniert und das subjektive Element so zu seinem Rechte kommen läßt. Erst die spätere europäische Kunst hat alle Spuren, die auf einen Zusammenhang zwischen der dramatischen Handlung und der Subjektivität des Autors wie des Zuschauers hindeuten, verwischt. Es ist eine Wirkung eines Prozesses, den wir früher denjenigen der „sekundären Bearbeitung" genannt haben[1]).

3. Die dramatische Spaltung und das Ich-Problem

Die dramatische Spaltung, d. h. das Auftreten desselben Ich unter verschiedenen Masken (oder das Zerfallen des Ich in viele Iche) tritt oft auch in Form einer Skepsis auf, die die Existenz des Ich überhaupt in

[1]) Die dramatische Spaltung, d. h. das Zerfallen des Ich in viele Iche finde ich bildlich in einer indischen Fabel dargestellt, die ich hier noch anführen möchte. Pantschatantra, Buch V, 14. Erzählung, heißt es: „An einem Ort in der Nähe des Meeres wohnte ein Vogel, mit Namen Bharanda, welcher e i n e n Bauch und zwei Mäuler hatte. Als dieser einst am Meeresufer umherschweifte, fand er eine ambrosiagleiche Frucht, welche die Wellen ans Ufer gespült hatten. Er aß es und sagte: ‚Ah! Ich habe schon viele ambrosiagleiche Früchte gegessen . . . Aber der Geschmack von dieser ist mir ganz neu . . . Ich fühle eine Seligkeit in der Zunge!' Indem er so sprach, sagte der zweite Mund: ‚Wenn dem so ist, so gib mir auch ein bißchen, damit auch ich diese Seligkeit der Zunge genieße!' Darauf lachte der erste Mund und sagte: ‚Wir haben beide ja nur einen Bauch, somit dasselbe Vergnügen. Wozu also ein besonderes Essen? Lieber soll sich an diesem Überrest unsre Liebste erfreuen!' Nachdem er so gesprochen, gab er das vom Essen Übriggebliebene dem Bharandaweibchen . . . Der zweite Mund aber war von diesem Tage an voll Kummer und Betrübnis. Eines Tages nun fand der zweite Mund eine giftige Frucht. Als er sie erblickte, sagte er: ‚Ha! Du grausames, schlechtes Geschöpf! Ich habe zufällig eine giftige Frucht gefunden. Die werde ich deiner Mißachtung wegen essen.' Der erste Mund entgegnete: ‚Tor du! Tu' das um Gottes willen nicht! Wenn du es tust, werden wir alle beide umkommen. Drum verzeihe mir meine Schuld! Ich werde dir niemals wieder etwas zuleide tun.' Obgleich er aber so sprach, aß jener dennoch die giftige Frucht. Um es kurz zu machen: beide kamen um." (Nach der Übersetzung von Theodor Benfey. Pantschatantra, II, p. 360, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1859.) Der Vogel kommt also durch seine Handlung mit sich selbst in Widerspruch: das Ich zerfällt in verschiedene Iche, die gegeneinander wirken, und dadurch zugrunde gehen. In derselben Lage befindet sich auch der Selbstmörder: Indem er eine bestimmte Tendenz zu einer mächtigen Quasi-Persönlichkeit auswachsen läßt, verfällt er der destruktiven Macht dieser Persönlichkeit und richtet sich zugrunde.

Frage stellt. Wir wollen unser Problem auch von dieser Seite ins Auge fassen.

Der naive Mensch wird sich vielleicht fragen, ob es denn möglich ist, an der Existenz oder Realität des Ich zu zweifeln. Gibt es denn etwas Einfacheres und Selbstverständlicheres als eines jeden Ich? Wie kann denn jemand an seinem Ich irre werden?

Wir können die Vorstellungen, die wir haben – meint Herbart –, von den vorgestellten Dingen unterscheiden; wir sind uns mannigfaltiger Tätigkeiten, die auf die Dinge Bezug haben, wie Denken, Wollen usw., bewußt. Indem unser Inneres zum Schauplatz für mancherlei auf demselben vorgehenden Veränderungen wird, haben wir von diesem Schauplatz wiederum eine Vorstellung, „vermöge deren er nicht bloß die Form des Beisammenseins aller anderen Vorstellungen, sondern selbst ein realer Gegenstand ist, nämlich die Vorstellung Ich, mit welchem Worte das eigentümliche Selbstbewußtsein eines jeden sich ausspricht.

„Von der Realität dieses Ich besitzen wir eine so starke, unmittelbare Überzeugung, daß, wie mit Recht bemerkt worden, dieselbe in der Beteuerungsformel: So wahr ich bin, zum Maßstabe aller anderen Gewißheit und Überzeugung gemacht wird[1])."

Und doch gibt es Menschen, die von der Realität ihres Ich keine so unmittelbare Überzeugung mehr besitzen. Sie sind gleichsam in verschiedene Iche gespalten und wissen nicht recht, welches das „richtige" ist.

Das Irrewerden an seinem Ich hat uns der jüdische Dichter Izchok Leib Perez in einer kleinen Erzählung: „Der närrische Batlen"[2]) sehr anschaulich geschildert. Berl Chantsche's, der närrische Batlen (= Nichtstuer) läuft in der Synagoge auf und ab und stellt sich selbst plötzlich die schwerwiegende Frage: „Herr der Welt, wer bin ich? Wer bin ich? Man ruft mich: Berl Chantsche's . . . Nun bin ich denn Berl Chantsche's? Bin ich der Name? Das Schild ist nicht der Laden!"

Was hat unseren Philosophen zu seinem Zweifeln gebracht? Er erzählt darüber selber: „Ich weiß noch, als neulich bei der Schamesfrau (Frau des Synagogendieners) auf dem Tisch ungezählte Küchel lagen, und ich seit drei Tagen nichts im Munde gehabt hatte, da hatte ich große Lust, mir ein Küchel zu nehmen . . . Doch ich sagte mir: ‚Nein, ich darf nicht! Es gehört nicht mir' . . . Später fand ich aber tausend andere Gründe: ‚Die Schamesfrau hat an mir genug verdient, sie kann mir wirklich eine Zulage geben!' – ‚Hätte ich sie darum gebeten, so würde sie mir selbst ein Küchel schenken.' – ‚Ich werde es ihr, so Gott will, später einmal bezahlen!' Doch ich sagte immer wieder: ‚Nein, ich darf nicht!' Und dabei blieb es auch. Anfangs kam das eine nach dem anderen: ich selbst fragte und ich selbst gab mir darauf Antwort. Doch später wurde es ganz anders: es war zugleich ein ‚ja' und ein ‚nein', ein ‚nein' und ein ‚ja', und wieder ein ‚nein'! Es war ein richtiger Streit; und es blieb schließlich beim ‚nein', nicht weil ich nicht mehr wollte oder die Lust verloren

[1]) Herbart. Lehrbuch zur Einführung i. d. Philosophie, sämtl. Werke, herausg. von Hartenstein, Bd. I, p. 189 f. Leipzig 1850.

[2]) J. L. Perez. Chassidische Geschichten. Übers. v. Eliasberg. Wien, Löwit-Verlag, 1917.

hätte. Nein! Aber meine Hand wollte sich nicht rühren, denn sie wußte einfach nicht, wem zu folgen."

An einem Feiertag, am „Purim", schickte man ihn irgendwohin, um Geschenke, wie das Sitte ist, zu vertragen. Er trug Torte, Makronen und noch andere Süßigkeiten. Das Wasser lief ihm im Munde zusammen, die Zunge lief ihm im Munde herum, die Hände zitterten ihm. Und doch nahm er nichts. Er sagt: „Ich – Naschmaul – wollte, und ich ehrlicher Mann – wollte nicht! . . ."

„Man sagt: ‚Guter Trieb'; meinetwegen! Doch in jedem Falle bin ich nur eine Wohnung, in der zwei Mieter wohnen; der eine heißt ‚Guter Trieb' und der andere ‚Böser Trieb'. Ist es denn nicht so? Es ist aber wieder dieselbe Geschichte mit dem Namen! Doch wer sind s i e, und wer bin i c h?!

„Ich bin die Wohnung, und ich bin zugleich der gute Mieter und der böse Mieter. Alles bin ich; und ich will noch wissen, wer ich bin?"

In diesen Worten ist das Ich-Problem zur Diskussion gestellt. Bei genauerer Betrachtung zerfällt aber dies Problem in eine Reihe von Teilproblemen: a) Das Problem der Einheit des Ich bei der Vielheit der Triebe. Damit hängt zusammen, b) das Problem der Vervielfachung des Ich. c) Der kontradiktorische Charakter des Ich. d) Das Problem der Selbsterkenntnis.

Wir wollen nun diese Punkte kurz durchmustern.

a) Der oben geschilderte närrische Batlen findet bei sich verschiedene Triebe vor, von denen jeder auf sein Ich Anspruch erhebt, oder, wenn man will, mit denen sich sein Ich im Augenblick identifiziert. Er, der Batlen, ist das Naschmaul, aber auch der ehrliche Mann zugleich. Oder wie er auch die Sachlage ein anderes Mal schildert: Er will auf den Hof gehen und Holz hacken, um zu versuchen, ob er überhaupt noch zu etwas tauge. Er will schon herausgehen, „da stehen aber zwei Bänke: rechts eine Bank und links eine Bank, und auf beiden Bänken sitzen Leute. Auf der einen Bank wird erzählt, daß das Bad gerade eingeheizt wird, und ich will schon zu meiner Kiste gehen, den Badequast nehmen und ins Bad gehen . . . Und auf der anderen Bank erzählt Sorach der Melamed dem Jankel Kätzel, daß im Buche ‚Baal-Akude' sich eine wunderbare Auslegung des Bibelabschnittes für diese Woche findet. Nun will ich wissen, was Sorach dem Melamed so gut gefallen hat . . . Also blieb ich auf einem Flecke stehen! Die Füße wußten nicht, wem zu folgen: d e m Berl Chantsche's, der Holz hacken will, oder d e m Berl Chantsche's, der ins Bad gehen will, oder d e m Berl Chantsche's, der wissen will, was Sorach dem Melamed so gut gefallen hat!"

Wir sehen, unser Batlen faßt sich als drei verschiedene Berls auf, oder er läßt sein Ich in drei verschiedene Iche zerfallen, entsprechend den verschiedenen Trieben, die ihn hin und her reißen. Und er fragt: „Wer sind s i e (die Triebe), und wer bin i c h?"

Man kann sich leicht eine Phase in der Entwicklung der Persönlichkeit denken, wo das Individuum sich jedem Triebe ohne Nachdenken sofort hingibt. Es ist der Zustand, wo der A u g e n b l i c k s o u v e r ä n h e r r s c h t. Ein solcher Zustand ist vielleicht nur eine Abstraktion, es läßt sich aber annähernd Ähnliches beobachten. „Je niedriger das Be-

wußtseinsleben steht, desto isolierter sind die einzelnen Augenblicke im Verhältnis zueinander und desto geringere Bedeutung hat die Erinnerung und der Gedanke an das Ich als ein die einzelnen Lebensaugenblicke mit all ihrem Inhalt umfassendes Ganzes. Nur ein halb unbewußter Instinkt hindert dann das Individuum daran, in dem einzelnen Augenblick vollständig aufzugehen. Der Selbsterhaltungsinstinkt führt das Individuum dazu, im einzelnen, gegenwärtigen Augenblick auch auf die Zukunft Rücksicht zu nehmen und die Erfahrungen der Vergangenheit zu benutzen. Je mehr das Individuum in die einzelnen Augenblicke aufgeht, desto geringer wird die Möglichkeit einer Wertschätzung, da keine Vergleichung und Wechselwirkung der verschiedenen Zustände stattfinden kann. Die Handlung selbst ist vielleicht in dem Augenblick vergessen, da ihre Wirkung sich im Bewußtsein kundgibt. Jeder Augenblick wird in seiner Weise mit seinem die anderen Augenblicke gar nicht beeinflussenden Gefühlszustande erfüllt. Der einzelne Augenblick steht den anderen Augenblicken als absoluter Egoist gegenüber, will von seiner Befriedigung gar nichts zu ihrem Vorteil aufgeben[1])."

In einem Zustande, der unter dem Prinzip der Souveränität des Augenblicks steht, ist der im Augenblicke sich regende Trieb mit dem Ich identisch, Ich und Trieb lassen sich noch nicht voneinander unterscheiden. Oder auch anders ausgedrückt: Der Trieb ist nur der Ausdruck eines momentanen Zustandes des Ich. Nun hinterläßt aber jeder Zustand des Ich (jedes Erlebnis, jede Impression) Spuren, d. h. er geht nicht vollkommen unter, sondern bleibt als Etwas zurück, was sich in den künftigen Zuständen irgendwie äußern wird. Dadurch wird das Prinzip der Souveränität des Augenblickes beeinträchtigt. Das Individuum geht nicht mehr im Augenblicke auf, das Ich und die Triebe fallen scheinbar nicht mehr zusammen. Und so läßt sich die aufgeworfene Frage: „Wer sind sie, und wer bin ich?" dahin beantworten: Sie (die Triebe) sind Augenblickszustände des Ich; und weil diese Augenblickszustände über sich hinaus wirken, d. h. in den künftigen Zuständen des Ich nachklingen, sie verschiedentlich durchkreuzen, entsteht leicht die Illusion des Gegensatzes von sie und Ich, einer Vielheit innerhalb einer Einheit.

b) Unser Batlen faßt aber den Gegensatz der vielen Triebe zu dem einen Ich sehr scharf und wird am Ende in vollem Ernst zu der Annahme vieler Iche, die zwar miteinander verbunden, aber dennoch voneinander unterscheidbar und sogar trennbar sind, gedrängt.

Das ersieht man insbesondere aus dem Folgenden: In die Synagoge kommt Berls Feind Wolf Krämer, setzt sich hin und studiert Talmud. Unser Philosoph wirft sofort die Frage auf: „Wer ist er?" „Wolf Krämer", antwortet er sich selbst und wird sofort böse wegen dieser „ganz dummen Antwort". Denn: „So heißt er. Doch wer ist er? . . . Ist er eine Person, oder zwei oder drei Personen?" „Wollen wir es überlegen", meint er dann. „Jetzt ist er ein Wolf Krämer . . . Er sitzt und lernt! . . . Er lernt wahrscheinlich den Talmudabschnitt ‚Von den Gelübden', den einzigen, den er versteht . . . Was er jetzt ist, weiß ich: er ist der Ab-

---

[1]) H. Höffding. Ethik. Übers. von F. Bendixen. Leipzig, Fues' Verlag, 1888, p. 28.

schnitt ‚Von den Gelübden' . . . Und später? Später wird Wolf Krämer auf den Markt gehen, Getreide mit einer falschen Waage wiegen, ganz Kronpolen betrügen und nach Hause gehen. Zu Hause wird er seiner armen, gequälten Frau Taibele zwölf Ohrfeigen geben und vier Püffe! . . . Siehst du seine gerunzelte Stirne, seine frommen Augen? Und du, Berl Chantsche's, du Narr und Esel, willst mir einreden, daß es derselbe Gauner vom Markte und derselbe Mörder von zu Hause ist?" „Und ich sage dir, Berl Chantsche's, daß es drei Wolf Krämers gibt: der eine ist das Lämmchen, das fromme Lämmchen, das hier sitzt und den Abschnitt ‚Von den Gelübden' lernt . . . Der zweite ist ein Dieb . . . und der dritte ist ein Mörder, der sein Weib zu Tode prügelt."

Und um sich nun von der Richtigkeit seiner Theorie von den drei Wolf Krämers zu überzeugen, greift unser Held zu dem folgenden Experiment: Er schließt den Wolf Krämer in der leeren Synagoge ein und läuft selbst auf den Markt hin, um zu sehen, ob Wolf Krämer, der Dieb, dort die Leute betrügt. Dem Batlen und Philosophen Berl Chantsche's ist die Idee von der Vervielfachung des Ich bitterer Ernst, nicht bloß eine sophistische Redeweise!

Es gibt heutzutage noch Gelehrte, die gewisse Probleme der Psychologie dadurch für abgetan wähnen, daß sie sie dem Gebiet des „Abnormalen" zuweisen. Die Theorie Berl Chantsche's ist eine „Wahnvorstellung", wird man sagen, und Berl gehört ins Irrenhaus. Mag sein; aber das befreit uns noch nicht von der Pflicht, die „Wahnvorstellung" zu erklären, d. h. den Hintergrund herauszufinden, der eine solche Wahnvorstellung erst möglich macht.

Wir wollen zu der obigen Wahnvorstellung noch Vergleichsmaterial heranziehen. Nach buddhistischem Glauben z. B. erwirbt der fromme Asket unter anderen magischen Fähigkeiten auch diejenige: „als nur einer vielfach zu werden, und vielfach geworden wieder einer zu sein"[1]). Das entspricht vollkommen den Vorstellungen auch unseres Helden. — Fr. Hebbel erzählt von sich selbst (Tagebücher): „(Während eines Fiebers im Verlaufe einer Lungenentzündung) . . . dummer Zustand zwischen Schlafen und Wachen, wo ich mich selbst als Zweiheit empfand: es war mir nämlich so, als ob mein geistiges Ich für sich existierte, aber doch ungemein von dem heruntergekommenen Körper molestiert war; der Körper kam mir völlig vor, wie ein überaus unbehilflicher und unartiger König mit einem dicken Bauch; ich sagte zu mir selbst, wenn ich mich vergebens umzuwenden suchte: der Alte will nicht und dergleichen." — In dieser Phantsie wähnt sich Hebbel verdoppelt: sein „geistiges" Ich existiert für sich, ist vom Körper, dem „Alten", wohl unterscheidbar. Noch anschaulicher tritt die Verdoppelung in Erscheinung in einem Traume, den wiederum Hebbel uns schildert. In seiner Tagebuchaufzeichnung vom 3. September 1846 heißt es: „In der letzten Nacht träumte mir: ich soll begraben werden, war aber, so seltsam es mir auch in der Erinnerung vorkommt, zugleich in und außer der Truhe und wurde von dem Geistlichen . . . befragt, ob ich der zu bestattende Friedrich Hebbel sei." — Dem wachen Hebbel kommt

[1]) Dîghanikâyo. (Übersetzt von Neumann unter dem Titel: „Die Reden Buddhas. Längere Samml., Bd. I, p. 92 f.)

zwar seine Verdoppelung seltsam vor, der träumende nimmt sie dennoch ganz ruhig hin[1]).

Wir kennen den Zustand, wo der Mensch gleichsam sich selbst entgegentritt. Es ist der Zustand des Narzißmus, der Verliebtheit in sich selbst. Dieser Zustand ist am vollkommensten in der antiken Sage vom Jüngling Narkissos zum Ausdruck gebracht. Narkissos erblickt das eigene Abbild im Wasser und verliebt sich in dieses.

Der Narzißt tritt sich selbst entgegen, weil er sich selbst in die Welt hineinprojiziert und diese Projektion zum Liebesobjekt wählt. Nun hätte ein Liebesobjekt, das nicht existiere, keinen Wert. Einem Liebesobjekt aber ist man doch immer geneigt, den höchsten Wert beizulegen. Folglich muß ein hochgradiger Narzißt immer auch geneigt sein, die Existenz des eigenen Doppelgängers anzuerkennen.

Wir wollen hier noch eine Doppelgängervision anführen. Zuvor sei bemerkt, daß die Japaner an die Existenz eines Geschöpfes glauben, das sie „Baku" (Der Traumfresser) nennen. Seine Tätigkeit besteht darin, böse Träume zu essen (d. h. ihre Wirkung ungültig zu machen).

Lafcadio Hearn erzählt: In einer schwülen drückenden Nacht sei er aus heftigem Qualgefühl erwacht, da kam der Baku zum Fenster hinein und fragte, ob da etwas zu essen für ihn gäbe? Voll Dankbarkeit antwortete nun Hearn: „Freilich, freilich! – Höre, guter Baku, was mir geträumt hat:

> Ich stand in einem großen weißen Raum, in dem Lampen brannten, aber ich warf keinen Schatten auf den nackten Boden dieses Raumes.
>
> Auf einem eisernen Bett lag dort – ich sah es deutlich – mein eigener toter Körper. Wieso ich gestorben war und wann? ich konnte mich nicht erinnern.
>
> (Frauen saßen in der Nähe des Bettes, Wächterinnen. Sie saßen bewegungslos und stumm.)
>
> Im selben Augenblick wurde mir bewußt, daß etwas, was keinen Namen hat, in der Atmosphäre des Zimmers war, eine Schwere, die auf meinem Willen lastete, irgendeine unsichtbare betäubende Kraft, die beständig zunahm.
>
> (Die Wächterinnen fürchten sich, und verschwinden bald nacheinander.)
>
> Ich war allein mit meinem eigenen Leichnam.
>
> . . . Auch ich begriff, es sei höchste Zeit zu entwischen, aber ich dachte, ich könnte ohne Gefahr noch einen Augenblick bleiben – eine ungeheuerliche Neugier zwang mich zu bleiben: ich mußte auf meinen Leichnam blicken, um ihn genau zu beobachten.
>
> . . . Es schien mir, ich sähe eines seiner Augenlider zucken.

---

[1]) Ähnliches findet sich in Franz Werfels Roman „Barbara" (Paul Zsolnay Verlag, Berlin, Wien, Leipzig 1929). Der Knabe Ferdinand liegt im Fieber. Sein Körper beginnt nun sein ganzes Bewußtsein auszufüllen. „Manchmal war dieser Körper eine große halbdunkle Höhle, in der Ferdinand ängstlich hockte, nur noch ein anderes Wesen neben sich . . ." Und dann heißt es wieder: „Es war ihm, als liege er nicht nur gelähmt im Bette, sondern schwebe zugleich eine kleine Spanne hoch über seinem eigenen Daliegen."

Aber es konnte auch sein, daß ich mich getäuscht hatte . . . Ich senke den Blick — . . . denn ich fürchtete, der Leichnam werde die Augen aufschlagen.

‚Ich bin es doch selbst', dachte ich, als ich mich niederbeugte, ‚und dennoch: er wächst so seltsam!' Das Gesicht des Leichnams schien länger zu werden.

. . . Und er schlug sie auf! — Grauenhaft! Und das Ding sprang — sprang vom Bette aus auf mich zu, klammerte sich an mich, winselnd, zähnewetzend, mich zerfleischend!

(Voll Schrecken und Ekel ergreif ich plötzlich eine Axt.)

Und ich schlug mit der Axt auf ihn ein, spaltete ihn, zerschmetterte ihn — den lebenden Leichnam, den Winseler, bis er vor mir lag: eine formlose scheußliche dampfende Masse, — die abscheuliche Ruine meines eigenen Selbstes[1])."

Der buddhistisch gesinnte Hearn sieht im Traume sein eigenes Selbst als toten Körper vor sich liegen. Der asketisch denkende Buddhist möchte sich von den Fesseln der Sinnlichkeit vollkommen befreien. Aber der tot erklärte Körper gibt nicht nach, er erwacht, zuckt mit den Augenlidern, klammert sich an seinen geistigen Doppelgänger. Der träumende Buddhist ergreift eine Axt, um dem sinnlichen Doppelgänger das Garaus zu machen. Es äußert sich also hier der verzweifelte Kampf zwischen Sinnlichkeit und Asketismus, zwischen Narzißmus und Überwindung des Narzißmus. Und wirklich als unser Träumer sich an jenes Geschöpf wendet: „Friß, o Baku, friß den Traum!" so entgegnet Baku: „Nein! Ich esse keine glücklichen Träume. Dein Traum ist ein sehr guter Traum, — ein glückverheißender Traum. — Die Axt — jawohl, die Axt ist das ‚Erhabene geistige Gesetz', durch das das Ungeheuer des Selbstes vernichtet wird. — Die beste Art Traum das! — Du weißt, mein Freund, ich glaube an den Buddha!" — —

Im Menschen können Regungen vorhanden sein, denen er nicht nachgeben will. Der Mensch will und will auch nicht zugleich: er ist ein „ja" und ein „nein", ein „nein" und ein „ja" zugleich. So besteht das Ich aus Zügen, die einander widersprechen, aus Tendenzen, die scheinbar nicht beieinander bleiben können. Nun gibt es aber einen Ausweg (eine Lösung des Konflikts): das einander Widersprechende, nicht zueinander Passende, wird auf verschiedene Personen verteilt.

c) Der merkwürdige Zug am Ich ist sein kontradiktorischer Charakter, seine Eigentümlichkeit zu gleicher Zeit „ja" und „nein", „guter Mieter" und „böser Mieter" zu sein. Oder, psychoanalytisch gesprochen, das Ich ist Trieb und Triebhemmung zugleich. Das Problem des kontradiktorischen Charakters des Ich läuft folglich auf die Frage der Herkunft der Triebhemmung hinaus: Gehört die Hemmung ebenso zur Natur des Ich, wie der Trieb selbst? Oder ist die Hemmung einem eingedrungenen Fremdkörper zu vergleichen? Ist das Ich monistisch oder dualistisch zu begreifen?

Versuchen wir zuerst uns auf den dualistischen Standpunkt zu stellen. Wir nehmen also an, die Hemmung sei ein „Fremdkörper", eine Forde-

[1]) L. Hearn. Japan. Geistergeschichten. p. 187—192.

rung, die an das Individuum von außen herantritt und es zwingt, seine Gelüste zu zähmen. Ein Kern von Wahrheit liegt in dieser Behauptung jedenfalls. Denn an das Individuum treten wirklich „Forderungen“ heran, die es zwingen, sein Verhalten dementsprechend einzurichten. Ich meine jene Forderungen, die die Welt der Objekte jedem stellt. Das Kind z. B. ist ursprünglich maßlos in seinem Begehren, und rechnet gar nicht damit, ob die Objekte seines Begehrens erreichbar sind oder nicht. Durch das fortwährende Zusammenstoßen mit den Objekten lernt das Kind die verschiedenen („angenehmen“ wie „unangenehmen“) Seiten der Wirklichkeit kennen, und wird sich später in seinem Tun und Lassen nach den objektiven Möglichkeiten richten. D. h. das Individuum nimmt auf die „Forderungen“ der Objekte Rücksicht, es hascht nicht mehr nach Dingen, die unter gegebenen Voraussetzungen unerreichbar sind, läßt sich also nicht bloß durch den „Trieb“ zu Handlungen verleiten: der Trieb wird gehemmt.

Es muß aber einleuchten, daß die auf obigem Wege entstandene Hemmung dennoch nicht als „Fremdkörper“ zu betrachten sei. Das Kind hat den Trieb, nach allem Möglichen zu greifen. Mitunter greift es auch nach etwas Heißem und verbrennt sich. Nächstens wird das Kind vorsichtiger werden, wird nicht so ungehemmt nach allem greifen. Die Hemmungstendenz, die jetzt entstanden ist, kommt aber vom Ich selbst, ist im Ich begründet: denn *das Ich will nur das eigene Wohl, und die entstandene Hemmung ist nur ein Ausfluß dieses Wohlwollens des Ich zu sich selbst.*

Immerhin läßt sich in diesem Falle ein vermittelnder Standpunkt einnehmen. Man kann nämlich sagen: Die Objekte stellen an das Individuum gewisse „Forderungen“, die es annehmen muß, will es nicht zugrunde gehen. Und weil das Individuum nicht zugrunde gehen will, macht es die objektiven „Forderungen“ sich zu eigen, verwandelt sie in Triebhemmungen.

Die Triebhemmungen, die durch Rücksichtnahme auf die Forderungen der Objekte entstehen, erschöpfen nicht den Hemmungsmechanismus. Und was sehr wichtig ist: die Triebhemmung diesen Ursprungs *ruft keinen Zwiespalt im Menschen hervor.* Niemand gerät in Widerspruch mit sich selbst (erlebt keinen seelischen Konflikt) darum, weil er z. B. den Mond oder die Sterne nicht mit den Händen greifen kann. Auf Grundlage der Erkenntnis der objektiven Welt zerfällt noch nicht das Ich in viele Iche. Den Grund für den kontradiktorischen Charakter des Ich müssen wir irgendwo anders suchen.

Will man den dualistischen Standpunkt in unserer Frage dennoch behaupten, so ist die nächste Instanz, wo man versucht sein kann, an das Individuum gerichtete, es hemmende Forderungen zu vermuten, die Gesellschaft. Und in der Tat stellt die Gesellschaft an das Individuum bestimmte Forderungen und zwingt es mit verschiedenen Machtmitteln, wie Justiz und Polizei, gesellschaftliche Ächtung usw. sich diesen Forderungen zu unterwerfen. Und das Individuum ist somit genötigt, seine Triebe den gesellschaftlichen Forderungen anzupassen. Darin könnte man die Quelle der Entstehung der Triebhemmung erblicken: sie erscheint als etwas dem

Ich ursprünglich Fremdes, als eine aus dem Milieu dem Ich entgegentretende Macht.

Die gesellschaftlichen Forderungen haben eine lange Geschichte hinter sich, sie gründen sich meistens auf graualte Traditionen und treten jedem neu hinzukommenden Individuum als eine feste wohlorganisierte Macht entgegen, mit der es wohl oder übel sich abfinden muß.

Dieser Konstruktion ist aber entgegenzuhalten, daß, wie wir aus den oben angeführten Tatsachen wissen, das Ich sich nicht nur mit dem Trieb, sondern auch mit der Triebhemmung identifiziert. Eine f r e m d e Macht kann mich nur äußerlich unterwerfen, ich kann ihre Unüberwindbarkeit und Unvermeidlichkeit e r k e n n e n, aber sie dennoch nicht a n e r k e n n e n. Wir sahen aber, daß beim z w i e s p ä l t i g e n Ich die Anerkennung der hemmenden Forderung vorliegt. Der Batlen w i l l die Küchel stehlen; er tut es dennoch nicht, weil er es zugleich auch n i c h t w i l l, weil er die gesellschaftliche Forderung: du sollst nicht stehlen, dir soll nach dem fremden Eigentum nicht gelüsten – voll anerkennt.

Nun gibt es noch einen Ausweg für den dualistischen Standpunkt. Die eingenommene Position läßt sich noch mit folgenden Gründen verteidigen: Die Forderungen der Gesellschaft sind ebenso unerbittlich, wie diejenigen der Objekte. Wer sich ihnen nicht unterwirft, muß zugrunde gehen. Will man nicht zugrunde gehen, so muß man den Forderungen der Gesellschaft Gehorsam leisten. Tut man das mit Widerwillen, ohne innere Anerkennung, so verbittert das einem das Leben. Es bleibt also nichts anderes übrig, als die gesellschaftliche Forderung anzunehmen und sie zu der eigenen zu machen. So verwandelt sich die äußere gesellschaftliche Forderung in eine Triebhemmung, mit der sich das Ich identifiziert, weil es sie nicht mehr als eine „fremde" Forderung betrachtet.

Diese Verteidigung hat einen schwachen Punkt, gegen den sich ein Angriff durchführen läßt. Die Gesellschaft wird hier dem Individuum in derselben Weise gegenübergestellt, wie sonst die Welt der Objekte ihm gegenübersteht. Nun besteht die Gesellschaft aus einer Gesamtheit von Individuen, die sämtlich triebhaft sind. Es ist somit nur eine Verschiebung des Problems, wenn wir die Triebhemmung als durch die Gesellschaft begründet betrachten. Denn es bleibt immerhin das schwierige Problem: W i e k o m m t e i n e G e s a m t h e i t t r i e b h a f t e r I n d i v i d u e n d a z u, s i c h T r i e b h e m m u n g e n z u s e t z e n?

Man ist wieder versucht, ein Kompromiß einzugehen, um die Position noch retten zu können: Jedes Individuum einer Gemeinschaft triebhafter Individuen, so wird man sagen, sieht sich von der Ungehemmtheit aller übrigen Genossen bedroht. Das Individuum ist darum als Mitglied einer Gemeinschaft triebhafter Wesen genötigt, Triebhemmungen zu fordern. Von diesem Standpunkte aus ist die gesellschaftliche Macht, die das Individuum in dieser oder jener Weise zwingt, der gesellschaftlichen Forderung Gehorsam zu leisten, dennoch keine „fremde" Macht: sie wurzelt letzten Endes doch in ihm, ist von ihm anerkannt, ist eigentlich die Projektion einer gewissen Potenz in ihm, die nur Fleisch und Blut geworden ist.

Die zuletzt gewonnene Einsicht läßt sich kurz folgendermaßen aus-

sprechen: Das Individuum stellt sich selbst gewisse Forderungen, die ihm als gesellschaftliche Forderungen entgegentreten. *Die Triebhemmung ist im Ich selbst begründet*, ist kein „Fremdkörper".

Aber eine Hauptschwierigkeit ist mit dieser Aufstellung dennoch nicht gelöst, überhaupt gar nicht berührt. Triebhafte Individuen, – so wurde behauptet –, stellen sich selbst gewisse Hemmungsforderungen, damit einer dem anderen durch seine Hemmungslosigkeit nicht schade. Das ist leichter gesagt, als getan! Denn woher soll das triebhafte Individuum die Kraft dazu hernehmen, um seine Triebe zu bändigen?

Sollen wir den letzten Grund der Triebhemmung im Individuum selbst suchen, so gibt es wiederum zwei Möglichkeiten: Entweder ist die Triebhemmung ebenso ursprünglich, wie der Trieb selbst, ist ebenso eine *Grundtendenz* im Individuum, wie der Trieb. Oder die Triebhemmung entsteht aus dem Trieb, ist vielleicht *verwandelter Trieb*.

Stellen wir uns auf den ersten Standpunkt, so sind wir am Ende der Forschung, haben nichts weiter zu fragen. Dieser Standpunkt wird aber entbehrlich, wenn es uns gelingen sollte, vom zweiten Standpunkt aus eine wirkliche Lösung unseres Problems zu finden.

Der Trieb ist eine Tendenz im lebenden Organismus zu bestimmten Lebensäußerungen, die objektiv als bestimmt gerichtete Prozesse erscheinen. Nun kann man schon in der rein physikalischen Welt die Beobachtung machen, daß jeder Prozeß in sich selbst hemmende Momente enthält. Wenn man z. B. einen Metallfaden mechanisch auszieht, so kühlt er sich bekanntlich ab. Diese thermische Begleiterscheinung der Verlängerung (die Abkühlung nämlich) wirkt der ursprünglichen Wirkung entgegen. Ebenso repräsentiert ein gehobenes Gewicht ein bestimmtes Quantum Distanzenergie, d. h. das Bestreben in Bewegung überzugehen. Wird das gehobene Gewicht freigelassen, so realisiert sich jenes Streben, aber in jedem Zeitelement, in dem die kinetische Energie anwächst, vermindert sich die Distanzenergie, bis beim Anprallen des fallenden Gewichtes auf die Erde sie völlig erschöpft ist. Jeder vor sich gehende Prozeß ist nur möglich als Verbrauch von Energie; durch die Erschöpfung des Energievorrats und im Maße dieser Erschöpfung wird der Prozeß gehemmt und endlich zum Stillstand gebracht. *Indem irgendein Geschehen stattfindet, entsteht dadurch eine Gegenwirkung, eine Erschöpfung der Möglichkeit des weiteren Geschehens in der nämlichen Weise*. Diese Gegenwirkung macht das ursprüngliche Wesen jenes Phänomens aus, das wir *Verdrängung* nennen.

Diese dynamische Gesetzmäßigkeit gilt auch auf psychischem Gebiet. Wir wissen z. B., daß alles Andauernde, Gewohnte von uns nicht bemerkt, nicht perzipiert wird. Warum? Weil das bewußte Erleben eigentlich Arbeitsleistung, Energieverbrauch, also Erschöpfung bedeutet. Darum muß alles, was erlebt wird, jeder psychische Vorgang, jede Impression, früher oder später aus dem „Blickfelde" des Bewußtseins schwinden.

Besonders klar tritt uns diese Dynamik im Affektleben entgegen. Jeder Affekt, dem wir uns hingeben, verzehrt sich gleichsam selbst. Auch der sexuelle Trieb erschöpft sich, wird gesättigt. *Jede Triebäußerung hat hemmende Wirkung zur Folge*.

Diese rein physikalische Gesetzmäßigkeit erleidet jedoch beim Tiere, insbesondere aber beim Menschen, eine sehr wichtige Modifikation. Wenn irgendeine Reaktion eine Abwehr zur Folge hatte, so kann dies auch auf jeden Reiz eintreten, der mit dem ursprünglichen bloß assoziiert ist, d. h. die Abwehrreaktion verschiebt sich längs der Assoziationslinien, ist dann nicht mehr physiologisch, sondern psychisch bedingt. Erst im letzteren Falle haben wir die eigentliche Verdrängung vor uns, die präventiv wirkt.

Deutlich läßt sich das Gesagte auf sexuellem Gebiete verfolgen. Die Befriedigung des sexuellen Triebes stellt eine sehr intensive Reaktion dar, die mit Kraftverlust verbunden ist. Geschieht die sexuelle Tätigkeit in Form von Onanie in einem sehr jugendlichen Alter, wo der Organismus noch nicht voll entwickelt ist, so wird der Kraftverlust nicht leicht kompesiert (verstärkte Hemmungswirkung). Es verbindet sich darum mit der Sexualfunktion leicht ein Unlustgefühl (Widerstand gegen Kraftverlust und Mattigkeit), das hemmend wirkt. Diese Hemmung tritt nun jedesmal in Erscheinung, wenn nur irgendein sexueller Reiz an das Individuum herantritt.

In der ursprünglichen Verdrängung, die physische Erschöpfung bedeutet, hat sich die aufgespeicherte Energie des Affektes entladen. Nicht so ist es bei der präventiven Verdrängung. Denn durch das Hinzutreten des Assoziationsmechanismus wird es möglich, daß die hemmende Wirkung sich bereits gegen die Vorstellung, d. h. gegen die bloße Möglichkeit der Entfaltung des Triebes richtet, der Trieb bleibt also in voller Kraft unentladen bestehen. Die Folge davon ist die Disharmonisierung der Psyche, der Konflikt zwischen Trieb und Triebhemmung. Diese Sachlage bestimmt den kontradiktorischen Charakter des Ich (d. h. die dramatische Spaltung).

d) Der Batlen, der uns den Vorwand für unsere Auseinandersetzung gab, hat zuletzt das Problem der Selbsterkenntnis aufgeworfen. Wir erinnern uns, daß er sagte: „Ich bin die Wohnung, und ich bin zugleich der gute Mieter und der böse Mieter. Alles bin ich; und ich will noch wissen, wer ich bin?" In seiner Skepsis meint er auch: „Wie kann ein Mensch über sich selbst denken?! Wie kann das sein? Kann ich denn mich selbst aus mir herausreißen, mich oder ihn auf die Seite stellen, so daß ‚er' auf ‚mich' schaut? ‚Ich – Er' soll schauen auf ‚Er – Ich'?!" – Die Selbsterkenntnis setzt also, wie unser Batlen richtig vermutet, einen narzißstischen Zustand (oder was in diesem Falle dasselbe bedeutet, eine dramatische Spaltung): man muß sich selbst gleichsam objektivieren, das „Ich" in ein „Er" verwandeln. Nun fragt sich, ob und wie das möglich sei?

Zunächst tritt hier das Problem der „inneren" Wahrnehmung auf. Wenn ich Gegenstände wahrnehme, habe ich gewisse Erlebnisse, im Bewußtsein treten gewisse Inhalte auf. Es kann aber auch vorkommen, daß Bewußtseinserlebnisse nicht nur einfach da sind oder erlebt sind, sondern „für mich oder für mein Bewußtsein da sind, d. h. daß sie von mir gedacht, oder für mich Gegenstand sind. Die ‚innere' Wahrnehmung besagt also zunächst, daß ich ein Bewußtseinserlebnis denke oder zum Gegenstand mache, daß ich dasselbe mir oder daß ich mich ihm geistig gegen-

überstelle"[1]). Bewußtseinserlebnisse können dem erkennenden Ich ebenso gegenüberstehen, wie die Gegenstände der Objektwelt. Nur müssen es immer Bewußtseinserlebnisse sein, die der Vergangenheit gehören. Denn in dem Moment, in welchem ein Erlebnis erlebt wird, kann es nicht gedacht werden. „Das Dasein (des Erlebnisses) in mir und sein Dasein für mich fallen jederzeit zeitlich auseinander. Oder, was dasselbe sagt, innere Wahrnehmung ist jederzeit rückschauende Betrachtung[2])."

In der rückschauenden Betrachtung mache ich früher stattgehabte Erlebnisse zu Objekten der Erkenntnis. Nun, wie wir aber wissen, erlebe ich in jedem Bewußtseinserlebnis auch mich. Denn das Ich ist „der Zentralpunkt aller meiner Bewußtseinserlebnisse, ihr nie fehlender Mittelpunkt". „Alle Bewußtseinserlebnisse sind meine Erlebnisse, und werden als solche erlebt. In jedem Bewußtseinserlebnis erlebe ich also mich, dies unmittelbare Bewußtseins-Ich[3])." In jeder rückschauenden Betrachtung also tritt mit den früher stattgehabten Erlebnissen auch mein Ich (als Gegenstand der Erkenntnis) mir gegenüber. „Betrachte ich nun aber mich, bin ich mein Gegenstand, so stehe ich bewußt meiner selbst gegenüber. Das Denken meiner selbst besagt ja, ebenso wie das Denken einer Farbe, daß ich das Gedachte bewußt mir gegenüberstelle ... Es bezeichnet diese bewußte oder unmittelbar erlebte Scheidung oder diesen im Bewußtsein sich vollziehenden Gegensatz zwischen mir und dem gedachten Gegenstand. Es sind also, wenn ich ein Bewußtseinserlebnis denke, in meinem Bewußtsein zwei Iche, oder es ist in meinem Bewußtsein das Ich zweimal da, einmal als das Ich, das in jenem gedachten Bewußtseinserlebnis steckt, das Ich, das dies Bewußtseinserlebnis hat oder erlebt, oder kurz gesagt, das Ich als Gegenstand, zum anderen das diesen Gegenstand denkende Ich, oder das Ich, dem dieser Gegenstand gegenübersteht oder für welches derselbe Gegenstand ist[4])." – Selbsterkenntnis ist also nur in Form einer Ich-Verdoppelung (dramatischen Spaltung) möglich: das Ich („Er-Ich") tritt sich selbst (dem „Ich-Er") als Objekt entgegen. –

Die „Bewußtseins-Psychologie" weiß nur von jener Selbsterkenntnis zu sprechen, die auf Grundlage einer rückschauenden Betrachtung möglich ist. Jede Erkenntnis setzt ein (erkennendes) Subjekt und (ein ihm gegenüberstehendes) Objekt voraus. „Das gegenwärtige Ich ist nicht Gegenstand . . ., es ist nicht Objekt; es kann nicht Gegenstand sein, da es dasjenige ist, dem alle Gegenstände bewußterweise gegenüberstehen oder für das sie alle Gegenstände sind[5])." – Diesem Standpunkt erscheint das Ich unerkennbar, insofern es in der Gegenwart aufgeht; das Ich der Vergangenheit dagegen kann zum Objekt gemacht und darum erkannt werden.

In gewissen engen Grenzen mag diese Ansicht ihre Richtigkeit haben. Die psychoanalytische Erfahrung hat uns aber gezeigt, daß die Sache

---

[1]) Th. Lipps. Bewußtsein u. Gegenstände. Psychol. Untersuchungen, Bd. I, H. 1, Leipzig 1905, p. 40.
[2]) Ibid., p. 41.
[3]) Th. Lipps. Das Ich usw., p. 642.
[4]) Th. Lipps. Bewußtsein u. Gegenstand, p. 41.
[5]) Ibid., p. 43.

nicht so einfach ist. Auch das Ich der Vergangenheit ist nicht ohne weiteres erkennbar, es genügt nicht, daß es als Objekt einem gegenübersteht. Die meisten erwachsenen Männer z. B. werden nicht außerhalb der Psychoanalyse einsehen können, daß sie einmal als junge Buben in die Mutter verliebt waren und den Vater als Rivalen gehaßt haben (Ödipuskomplex). Diese Erkenntnis ist ihnen unzugänglich, weil die Verdrängungstendenz zu stark ist. Mit anderen Worten der kontradiktorische Charakter des Ich, seine Eigentümlichkeit nämlich, zur selben Zeit Trieb und Triebhemmung zu sein, hindert meistens eine richtige Selbsterkenntnis. Andererseits bewirkt aber gerade dieser kontradiktorische Charakter eine Ich-Spaltung, wo das Ich dem Ich gegenübertritt, d. h. gleichsam in ein Subjekt-Ich und ein Objekt-Ich zerfällt. Das gibt nun wiederum die Möglichkeit, auch das Ich der Gegenwart (mit Hilfe der psychoanalytischen Demaskierung) zu erkennen.

Eine sehr merkwürdige Stelle, die das Thema der dramatischen Spaltung und des kontradiktorischen Charakters des Ich beleuchtet, findet sich in dem Roman von J. Anker Larsen: „Der Stein der Weisen". Der gutmütige Holger hatte in einem Anfall von Eifersucht, als er erfahren hatte, daß das von ihm vergötterte Mädchen Hansine vom Müllerburschen ein Kind bekommen wird, diese vergewaltigt und erdrosselt. Nach einigen Jahren nach Verbüßung der Strafe traf er einmal draußen den Müllerburschen ganz allein, ließ ihn aber doch laufen, tat ihm nichts, obgleich zu erwarten war, er werde ihm den Garaus machen. Später folgendes Gespräch zwischen Holger und dem „Kandidaten":

„Wollen Sie, daß ich Ihnen sage, was ich denke?" fragte Holger.

„Ja."

„Gut. Dann müssen Sie an Hansine denken. Wer war es, der sie liebte und der sie umbrachte?"

„Das waren Sie."

„Denken Sie an den Vissingröder Müllerburschen. Wer war es, der haßte und verzieh?"

„Ich sage voller Bewunderung, das waren auch Sie!"

„Und wer sitzt jetzt hier bei Ihnen?"

„Da Sie fragen – Sie sind es."

„Aber wenn ich nun sage, daß ich mein Haupthaar nicht als das meine fühle, sondern nur, daß es ist; und nicht fühle, daß meine Augen sehen, sondern nur, daß gesehen wird; und nicht, daß meine Ohren hören, sondern nur, daß gehört wird; und daß ich mein Atmen nicht als das meine fühle, sondern nur, daß geatmet wird; nicht, daß meine Füße gehen und meine Hände schaffen, sondern nur, daß es geschieht. Wer bin dann ich, der das Widerstreitende tat? Der liebte und tötete, der haßte und verzieh, der nicht mehr liebt und nicht mehr haßt, der nicht angezogen und nicht abgestoßen wird, der weder von Willen noch von Ziel weiß?"

„Wollen Sie damit sagen, daß Sie nicht existieren?"

„Das kann man wohl sagen."

„Aber Sie sind doch hier?"

„Dann muß es ‚das Dritte' geben."

„Sie entsinnen sich dessen, was Sie taten, also sind Sie, der hier sitzt, derjenige, der es tat."

„Nicht ich tat es."

„Nicht Sie?"

„Hans Olsen sagte einmal zu mir: ‚Du bist nicht du selbst gewesen damals, als du Hansine das antatest'. Aber ich war ebensowenig ‚ich selbst', wenn ich jemand etwas Gutes tat. Ich war immer in der Gewalt einer der Mächte und wußte wenig von mir selber. Ja, es kam sogar vor, daß ich aus Liebe haßte, daß ich aus Zärtlichkeit schlug. Die Mächte des Lebens handelten mit mir, wie sie wollten."

„Wenn die Mächte des Lebens handelten – was waren dann Sie?"

„Ich war der Kampf zwischen ihnen. In ihm lernte ich mich selbst erkennen, fühlte, was mich von dem Kampf befreien konnte."

„Und was war das?"

„Das war Gott."

„Und nun?"

„Ich weiß von nichts weiter als von Befreiung."

„Aber das, was Sie Gott nennen, das Sie durch den Kampf zur Befreiung trieb, war wohl ein Trieb in Ihnen selbst?" . . .

Wir sehen auch hier, wie die Vielheit der Triebe und ihre Macht gegenüber der Gesamtpersönlichkeit zu Ich-Spaltung führt. Unser arme Mann fragt ebenso wie früher der Batlen: „Wer bin ich? Bin ich der, der die Hansine umgebracht oder der, der sie geliebt hat?" Die Autonomie des Triebes führt zu einem Zerfall des Ich, das Ich hört gleichsam auf Ich zu sein und wird „Es". „Es" hört, „es" schafft, „es" begeht die einander widersprechenden Taten. Das Ich will widerspruchslos sein, das ist wie es scheint, die Bedingung seiner Existenz: am Widerspruch geht das Ich zugrunde, das „Es" aber verträgt die Widersprüche gut.

4. Der Mensch und sein Schatten

Eine besondere Form der Ich-Verdoppelung oder der dramatischen Spaltung bildet die Beziehung des Menschen zu seinem Schatten. Dieser war in allen Zeiten Veranlassung gewisser merkwürdiger Vorstellungen, die im Volksglauben und in der Dichtung anzutreffen sind. Zur Illustration habe ich das „Nachtstück": „Der Schatten" von Hans Reinhart gewählt, dessen ausführliche Analyse uns nun beschäftigen soll[1]).

Der Dichter hat hier ein Märchenmotiv Andersens dramatisiert: Er hat durch seine ihn jahrelang beschäftigende Um- und Ausdichtung soviel Klarheit in das verworrene Problem hineingetragen, daß mir fast nur die Arbeit übrigblieb, gewisse Stellen zu unterstreichen und herauszuheben.

Ich will damit anfangen, den Inhalt der Dichtung kurz zu reproduzieren:

[1]) Hans Reinhart. Gesammelte Dichtungen, Bd. 4. Rotapfel-Verlag, Zürich u. Leipzig 1923.

Einsam und zurückgezogen lebt ein Dichter in melancholischer Stimmung, gedrückt von schweren Ahnungen. Gegenüber ein fahles, finsteres Haus. „Da brennt kein Licht, da schallt kein Schritt." Jeden Abend steht zwar die Türe des geheimnisvollen Hauses offen.

Doch dringt das Licht von außen nicht herein –
Und fremd und finster bleibt's im Geisterhaus.

Aber um Mitternacht hellen sich die blinden Scheiben, und aus den Sälen tönt Musik, geheimnisvolle Musik, von der unser Dichter sagt:

Die allerheiligste, die je vernommen,
Hallt heilverheißend aus dem fremden Haus,
Hebt mich mit Götterarmen hoch empor,
Trägt mich hinüber in den Wundersaal:
Ewig zu lauschen, ewig anzubeten!

Der Dichter will in jenes Haus eindringen, um Wahrheit zu erlangen. Sein Diener aber hält ihn davon ab:

Bester Herr!
Wo wollt Ihr hin? In jenes fremde Haus?
Laßt ab von diesem frevelhaften Schritt,
Der Euch versagt ist gleich den andern allen.
Wohl steht die Pforte offen, doch Ihr werdet
Die schmale Schwelle niemals überschreiten.
Ein Bann gebietet Euch!

Aber das Geheimnis des Nachbarhauses läßt den Dichter nicht in Ruhe. Er flüstert vor sich hin:

Und sollte dennoch dieses Haus betreten:
Eingehen in das Geheimnis meiner selbst?

Da erblickt er seinen Schatten, den das Licht der Lampe fahl und riesenhaft auf das fremde Haus wirft. Er ruft aus:

Dieses dort!
Der Schatten meines Dämons in mir selbst!
Mein dunkler Doppelgänger, der da Tag
Für Tag mir auf den Fersen folgt, vielleicht
Wird er – in einer solchen Mitternacht –
Grausame Ahnung! Wär' es wirklich so?
Was mir, dem Menschen, ewiglich versagt,
Dem Ewig-Seelenlosen ist's gewährt!
Er geht hinein, schaut, wächst und wird! . . .

Und da geschieht das Wundersamste! Als der Dichter sich ans Klavier begibt und ein paar schwermütige Akkorde anschlägt, richtet sich hinter ihm, wie durch die magische Macht der Töne aus tiefem Schlaf erweckt, gleichsam aus dem Dichter selbst hervorgehend, eine schwarze schattenhafte Gestalt empor und gleitet traumhaft mit phantastischen Gebärden

nach dem Altan, wo sie geheimnisvoll entschwindet. Im nächsten Augenblick sieht der Dichter entsetzt, wie ein grauer Schatten sich ins fremde Nachbarhaus schleicht. Er sinkt, von Schrecken vernichtet, in den Lehnstuhl mit dem Ausruf: „Ich selbst!"

Wir wollen unsere Deutungsarbeit schon hier ansetzen und die weiteren Ereignisse erst nachträglich berücksichtigen.

Zuerst drängt sich uns das Problem des Geisterhauses auf. Erst in der Mitternacht fängt dort Leben an. Den Tönen, die von drüben kommen, möchte man ewig lauschen, ewig sie anbetend. Das Geschehen im Geisterhause hat eine unheimliche Anziehungskraft; man möchte unbedingt wissen, was dort vorgeht. Aber dem Sterblichen ist nicht vergönnt, in das tiefe Geheimnis einzudringen!

Was soll das alles bedeuten? Nun, der Dichter hat uns das Geheimnis zum Teil verraten! Denn er sagt selbst: Das Betreten jenes Hauses sei dasselbe, wie das Eingehen in das Geheimnis seiner selbst.

Es lebt also im Menschen ein Geheimnis, d. h. etwas, wovon er nichts weiß, und das doch eine reale, lebendige, in ihm wirksame Kraft (Tendenz) ist. Noch mehr, er betrachtet es als Frevel, das Geheimnis zu enthüllen. Dieses im Menschen wirksame Geheimnis nennen wir das Unbewußte.

Der Mensch ist primär, d. h. seiner ursprünglichen Natur nach maßloser rücksichtsloser Trieb. Im Laufe der „Menschwerdung" entwickeln sich (wie wir früher dargelegt haben) Hemmungsmechanismen, die die primäre triebhafte tierische Natur in Schranken zu halten suchen. Alles, was von der Hemmungsinstanz nicht durchgelassen werden kann, führt gleichsam ein unterirdisches Dasein, tobt sich in irgendeinem phantastischen Geisterhause aus. Aber was in dieser Sphäre vorgeht, bleibt begreiflicherweise Geheimnis, weil das alles unter der Schwelle des Bewußtseins geschieht, dorthin von den Hemmungsinstanzen verbannt. Und die Angst, das Geheimnis zu lüften, ist nur ein Ausdruck der Stärke der Hemmungstendenzen.

Amiel sagt einmal in seinem Tagebuch: „Wenn in deiner Laube ein Vogel singt, eile nicht hinzu, ihn zu fangen, und wenn du auf dem Grund deines Wesens etwas Neues erwachen fühlst, einen Gedanken oder ein Gefühl, so schrecke es weder mit Licht noch mit Blicken, sondern beschütze den werdenden Teil mit Vergessen . . . Hab' Achtung vor dem Geheimnis in dir . . .[1])."

Das Unbewußte ist also nicht in irgendeinem absoluten Sinne zu verstehen. Es bedeutet nicht eigentlich das wirkliche Nicht-Wissen, als vielmehr das Nichtwissen-Wollen. Oder, um wieder mit Amiel zu sprechen, das Unbewußte ist ein Werdendes (Wirkendes), das wir mit „Vergessen" schützen.

Die Psychoanalyse zwingt den Menschen, das Nichtwissen-Wollen aufzugeben, dadurch wird das Vergessen aufgehoben und das Geheimnis des Unbewußten offenbart.

Das Unbewußte ist aus Erlebnissen gebildet, an die man sich nicht gerne erinnert, oder aus Sehnsüchten, die man sich nicht eingestehen

---

[1]) Übersetzt von Joh. Vincent Venner in „Die Schweiz", Bd. XXI, H. 1, p. 32.

will. Im zweiten Akt unserer Dichtung ist das Geisterhaus bereits abgebrochen. Und der Dichter meint, die jetzt öde gewordene Stelle betrachtend:

> Bis auf den letzten Stein zertrümmert. Ganz und gar
> Dem stummen, grauen Grunde gleichgemacht.
> So stürzt ein Traum im trüben Dämmer hin,
> Wenn wir aus Wahn zu Tag und Tag erwachen.
> Fahr wohl, Haus meiner Sehnsucht, Sternensaal,
> Darin mein Geist gewohnet und gewirkt . . .

Das wunderbare Nachbarhaus ist also das „Haus seiner Sehnsüchte, darin sein Geist gewirkt". Es ist das Unbewußte, das durch das Alltagsleben Verdrängte, durch die Entwicklung vom Tier zum Menschen oder vom Kinde zum Kulturmenschen Überholte, aus irgendeinem Grunde beiseite Geschobene, nicht zu Ende Gelebte.

Das „Geheimnis" brennt in der Seele und will offenbar werden, wie der Dichter selbst im 3. Akt sagt.

> Doch alle Sehnsucht will einmal ans Licht.
> Und bleibt's verwehrt,
> erhellt sie selber sich
> Das Dunkel mit erkrankter Bilderpracht,
> Die graue Lust aus toter Nacht beschwor.

Oder in die dürre Sprache der Wissenschaft übersetzt: Das Unbewußte drängt sich dem Bewußtsein auf, will bewußt werden. Dagegen sträuben sich aber die Hemmungskräfte, die von ihrer Funktion nicht lassen können. Das führt zu einer seelischen Spaltung, die eigentlich als Ich-Verdoppelung zu betrachten ist. Der Mensch besteht dann gleichsam aus zwei Ichen: aus einem sozusagen „realen Ich" und einem „Schatten-Ich". Was dem realen Ich versagt bleibt, nämlich in das Geisterreich einzugehen, das tut das „Schatten-Ich".

Und wirklich im 3. Akt erklärt unser Dichter selbst:

> Ich habe dieses Dunkle, Schattenhafte,
> Das unaustilgbar in mir wuchs und war,
> Nicht leben lassen. Nein, ich hab's kalt
> Gleich einem Standbild vor mich hingestellt,
> Es wohlgefällig angeschaut, als wär's
> Mein eigner Schatten drüben an der Wand.

Wir sehen also: Der „Schatten" ist etwas Dunkles (d. h. Unbewußtes) in uns, das aber unaustilgbar ist. Man kann es mit Amiel „Gespenst der Seele" nennen. D. h. der verdrängte „Komplex" wird nach außen projiziert („gleich einem Standbild vor mich hingestellt") und bekommt dadurch gleichsam Fleisch und Blut, führt von da an eine Art Sonderexistenz.

Mit Recht sagt darum der „Schatten", als er nach seiner Menschwerdung unseren Dichter besucht:

Im Vorgemach der Phantasie
Erhielt ich Klarheit, denn – ich wurde Mensch . . .
Ich wuchs mit Ihren Taten, Träumen . . .

Hier charakterisiert sich der „Schatten“ selbst als eine Projektion aus der Phantasie des Dichters.

Das Unbewußte ist nicht dem Unrealen, Nichtexistierenden gleichzusetzen. Es ist etwas Wirksames in uns. Und dieses Wirksame, aber Verdrängte, sucht mit Hilfe der Projektion die Hemmungsinstanzen zu umgehen, zu einem Scheinleben zu bringen. In der Projektion kommt das Verdrängte gewissermaßen zu seinem Recht. Das gelingt ihm, weil es der Merkmale seiner Zugehörigkeit zum Ich beraubt ist. Nicht mein Ich, sondern irgendein Schattenwesen, gleichsam etwas mir Fremdes, geht in das verbotene Haus. Ich brauche keine Verantwortung dafür zu übernehmen.

Und richtig, als eines Abends der Schatten beim Dichter anklopft und hereintritt, fragt dieser verwundert, wen er die Ehre habe zu empfangen. Darauf der Schatten:

Nun freilich, ja, das dachte ich mir wohl,
Daß Sie mich nicht so leicht erkennen würden.
So ganz und gar bin ich ein Mann geworden
Mit Fleisch und Kleidern.

Das Schatten-Ich verwirklicht jene Süchte, die auch im Real-Ich lebendig sind, zu denen es aber bewußt nicht zu stehen vermag. Der Schatten wirft dem Dichter vor:

Zum Übermenschen mangelte der Mut
Dem müden Manne, der verlornes Gut,
Versäumtes Leben scheu hinübertrug
In jenen Tempel, um es nun darin
Als weltverborgnen Götzen anzubeten.
(Sarkastisch auf sich weisend)
Nun, seht es vor Euch, Euer Traum-Idol
Tierischer Triebe, ungestillter Süchte.
Ich wandelte den Todesmut in Ihnen
Zur Lebenskraft in mir – und eines Nachts
Geschah das Wunder, das geheimnisgroße:
Ich trat in jenen Saal – und wurde Mensch!

Und was sah der zum Menschen materialisierte Schatten in der Welt? Er deutet es nur leise an:

Ich sah das Tollste bei den Frauen, Männern
Und bei den unvergleichlich lieben Kindern.
Ich sah, was keiner wissen wollte, was
Sie aber alle doch so gerne wüßten:
Des Nachbarn sündiges Geheimnis . . .

Es ist klar: das geheimnisvolle Nachbarhaus, in das man nicht eintreten darf, bedeutet das Unbewußte, d. h. das, was keiner wissen will. Und der Schatten bedeutet ein Traum-Idol tierischer Triebe, ungestillter Süchte. Es ist darum begreiflich, daß das wundersame Haus abgebrochen, gleichsam als Symbol der „tierischen Süchte" vernichtet werden mußte. Das ist eine Reaktion, bedingt durch die Herrschaft der Hemmungsinstanz.

Aus demselben Grunde findet am Ende unseres Dramas ein schweres Ringen der beiden Doppelgänger statt: der tierische Trieb und die ethische Persönlichkeit sind hart aneinander gestoßen. Da sich kein Ausgleich finden läßt, gehen sie beide zugrunde.

Nun hat das Doppelgängermotiv in unserem Drama noch eine andere Bedeutung. Der Schatten, der in das Geisterhaus eingegangen war, kehrt in der ersten Zeit nicht zurück. Der Dichter sitzt einsam, schattenlos, von Sehnsucht gequält. Er spricht:

Ein Schatten in der Nacht gewann das Licht . . .
Und hastet überall . . . und rastet nirgendwo . . .
Lebst du im Land? Treibst du im Wind umher
Wie ein verdorrtes Blatt? . . .

Es ist eine uralte Idee, daß der Mensch seines Schattens beraubt werden oder verlustig gehen kann. In Adalbert von Chamissos bekannter Erzählung verkauft sogar der Held, Peter Schlemihl, seinen Schatten einem grauen Alten, der ihn ruhig vom Boden aufhebt und in die Tasche steckt. Peter Schlemihl ist alsdann tief betrübt, will seinen Schatten zurückbekommen, was ihm aber nicht mehr gelingt. Jeder, der seine Schattenlosigkeit bemerkt, geht ihm aus dem Wege. Er meidet darum die Menschen und wird ein ruheloser Wanderer.

Woher diese sonderbare Idee, daß unter Umständen dem Menschen sein Schatten abhanden kommen kann? Und warum ist es so ungeheuerlich, ohne Schatten zu sein?

Solche Probleme lassen sich nicht aus der Psychologie des nüchternen rationalistischen und klar denkenden Menschen der heutigen Kulturepoche begreifen. Die Idee des Schattenwesens gehört einer ganz andersgearteten Denk- und Gefühlswelt an. Und die müssen wir näher betrachten.

Wir haben mehrmals den Zustand des Narzißmus berührt. Wir nehmen heutzutage in der Psychoanalyse an, daß dieser Zustand der Selbstverliebtheit eine normale Entwicklungsphase wie im Leben des Individuums, so auch im Leben der Menschheit ausmacht. Vollkommen wird der Narzißmus nie überwunden, irgendwelche Spuren von mehr minder Intensität bleibt immer zurück.

Der Narzißt ist ein Doppelwesen. Er ist zugleich Subjekt und Objekt des Liebesgefühls. Es ist nun begreiflich, daß der narzißstische Zustand irgendwelche reale Momente gierig aufrafft, um daraus ein narzißstisches Erlebnis zu gestalten. Es liegt ihm darum nahe, gerade den Schatten, der Einem das Leben lang auf den Fersen folgt, zu solchem Zwecke zu wählen.

Auf Grundlage des narzißstischen Erlebnisses entwickelt sich die animistische Weltanschauung. Ist der Narzißt zweimal da, so ist ihm auch die Welt zweimal da: sinnlich und übersinnlich. In die übersinnliche Welt kann natürlich nicht der sinnliche Mensch eingehen, sondern nur sein ätherischer Doppelgänger. So entsteht die Lehre vom Geisterreich.

Dann die animistische Theorie des Traumes. Der Mensch liegt in tiefem Schlaf gebannt, regungslos, wie tot. Und doch sieht er (im Traume) irgendwelche Begebenheiten, kommt mit Menschen zusammen, die ferne von hier weilen, sogar mit solchen, die bereits gestorben sind. Der sinnliche Mensch konnte das alles nicht erleben, das ist wohl ausgeschlossen. Nun nahm man seine Zuflucht wiederum zum ätherischen Doppelgänger. Im Traume natürlich hatte der Geist oder die Seele jene Erlebnisse.

Diese animistische Auffassung des Traumes äußert sich z. B. in folgender isländischen Sage:

> Eine Gesellschaft von Reisenden schlägt auf offenem Felde ihr Zelt auf, und die Leute legen sich in diesem zur Ruhe. Der, welcher zuäußerst liegt, kann nicht schlafen; da sieht er, wie über dem, der zuinnerst liegt, ein bläulicher Dunst aufsteigt, sich langsam nach der Öffnung des Zeltes bewegt und ins Ferne dringt. Er ist begierig zu erfahren, was damit sei, steht auf und folgt ihm nach. Da sieht er, wie der Dunst langsam über die Fläche hinzieht und schließlich an einen Pferdeschädel kommt, der am Wege liegt. Der Dunst zieht sich in den Schädel hinein, bleibt eine gute Weile drinnen, und kommt dann wieder heraus. Er zieht weiter über das Feld, und kommt an ein ganz kleines Bächlein, das quer über den Weg rinnt; an diesem zieht er auf und ab, als wenn er über wollte und nicht könnte. Da legt der Mann seine Peitsche, welche er bei sich trug und welche gerade hinüberreichte, über das Wässerchen; der Dunst zieht über den Peitschenstiel, und kommt so hinüber. Er zieht weiter, und kommt endlich an eine kleine Erhöhung auf dem Boden; in diese dringt er hinein. Der Mann wartet bis er wieder herauskomme, und es dauert nicht lange bis dies geschieht. Dann nimmt der Dunst wieder denselben Weg zurück, den er gekommen war; der Mann legt wieder seine Peitsche über das Bächlein, der Dunst zieht wieder hinüber, kommt in das Zelt zurück, und verschwindet wieder über dem Manne, welcher zuinnerst in diesem liegt. Als man nun des anderen Morgens zur Fortsetzung der Reise die Pferde sattelt und packt, sagt der, welcher zuinnerst gelegen hatte: „Ich wollte, ich hätte das, wovon ich heute nacht träumte". Da fragte der andere, der den Dunst gesehen hatte, was er denn geträumt habe, und jener erzählt: „Ich meinte hier heraus auf der Ebene zu gehen. Da kam ich zu einem großen, schönen Hause; da war eine große Zahl von Leuten versammelt, die sangen und spielten da mit großer Lust. Ich blieb lange in dem Hause; als ich aber herauskam, ging ich nochmals weit über die Ebene. Da kam ich an einen großen Strom. Ich suchte lange, wie ich hinüberkommen möchte; es ging aber nicht. Da sah ich einen furchtbar großen Riesen daherkommen; er trug einen übergroßen Baum in der Hand, und legte den quer über

den Strom. Da kam ich auf dem Baume über den Strom, und ging wiederum weit fort. Da gelangte ich zu einem großen Grabhügel; der war offen, ich ging hinein, und ich fand darin nichts anderes als eine große Tonne voller Geld. Ich blieb lange da und betrachtete das Geld, denn ich hatte nie einen solchen Haufen gesehen. Dann ging ich wieder heraus, und denselben Weg zurück; wieder kam der Riese und legte seinen Baum quer über den Strom; ich ging wieder über diesen und gelangte so hierher in das Zelt zurück" . . .[1])

Das Träumen wird in dieser Sage zu einer Operation, die außerhalb des Menschen vorgeht. Oder auch allgemein ausgedrückt: Das Gedachte wird Objekt; man setzt es als Reales außer sich und schaut es an. Das macht das Wesen des Animismus aus.

In unserer dramatischen Dichtung ist diese animistische Denkweise voll zur Entfaltung gebracht. Das innere Erlebnis wird Objekt vor unseren Augen in Gestalt des Geisterhauses. Aber dieses Geisterhaus ist nur ein Traumbild. Darum schaut, was dort vorgeht, nur das „Traum-Idol", das Schatten-Ich. Als bei seiner ersten Erscheinung der Dichter den Schatten ausfragen wollte, was er in jenem Hause geschaut, gab der Schatten zur Antwort:

Ohne Zweifel lohnt' es sich
Davon zu reden, wenn – hm – ja, wenn das
So leicht wär'.
Aber haben Sie schon einmal
Jemanden einen Traum erzählen hören,
Genau so, wie er geträumt? Man braucht
Nicht einmal Mensch zu sein, dies nicht zu können,
Geschweige denn – ein Schatten!

Wie wir alle den Traum nach dem Erwachen bald vergessen, so weiß auch der Dichter nicht mehr, was sein Schatten-Ich in jenem Geisterhause geschaut.

Wir haben gehört, im Schlafe wandert die Seele aus dem Leibe aus und erlebt ihre Träume. Das Schatten-Ich kann also für kürzere oder längere Zeit seinen Genossen verlassen. Da taucht leicht der ängstliche Gedanke auf: Wie, wenn die Abwesenheit des Schatten-Genossen sich in die Länge zieht, oder wenn er vielleicht an seiner Rückkehr überhaupt verhindert wird!

Welche Gefahren mit einer solchen Nicht-Rückkehr des Schattens verbunden sind, ist nicht schwer zu begreifen. Nach animistischer Auffassung ist das Schatten-Ich jenes Wesen, welches agierend in der Welt herumzieht und dies oder jenes erlebt, wo der schwere Körper totähnlich regungslos daliegt. Man könnte deshalb darauf schließen, daß dieses Schatten-Ich (Geist, Seele) eigentlich das schöpferische, aktive, belebende Prinzip sei, im Unterschied zu der an sich trägen Materie. Erst durch die Anwesenheit dieses Schöpferischen bekommt der Leib Leben. Der endgültige Verlust des Schattens ist somit als Verlust von Lebensenergie zu

---

1) Konrad Maurer. Isländische Volkssagen. Leipzig, Hinrichsche Buchhandl., 1860, p. 81 f.

bewerten. Darum muß man sich Mühe geben, den ausgewanderten Schatten wieder herbeizulocken.

Auch unserm Dichter ist ob der langen Abwesenheit seines Schattens bange geworden. Da gemahnt ihn seinem Geistes-Ohr vernehmbare Stimme:

„Harre in heiliger Dauer, jenem gleich,
Der alle Zeiten überdauern wird!
Es lebt dein Schatten, doch er schwindet auch.
Denn dies in dir, das ewig dauern wird,
Das tief in dir erkennet, es gehört
Nicht jenem flüchtigen Leben an; es ist
Der Mensch, der war, der ist und werden wird,
Und dessen Stunde niemals schlagen kann."

Der Schatten repräsentiert das Lebensprinzip, darum kann dessen Stunde niemals schlagen.

Die Idee des Schatten-Verlustes und die Angst und Bangigkeit, die damit verknüpft sind, stehen auch ganz unmittelbar in Beziehung zum Narzißmus. Ist der Schatten der Doppelgänger des Narzißten, sein nach außen projiziertes, geliebtes Ich, so bedeutet der Verlust des Schattens eigentlich eine Überwindung des Narzißmus, eine Aufgabe des Ich als Liebesobjekt. Dagegen ist die Bangigkeit, die mit solchem Verlust verbunden ist, gleichbedeutend mit dem Rückfall in den früheren Zustand. Wie jede Überwindung geht auch die Überwindung des Narzißmus nicht ohne Schwanken vor sich.

Sehen wir uns z. B. den Peter Schlemihl an. Er verkauft seinen Schatten dem grauen Alten. Ein Jahr später sucht ihn dieser gespenstische Makler wieder auf und will ihm seinen Schatten zurückerstatten, weil, wie er behauptet, es unerhört sei, daß „ein Schatten von seinem Herrn gelassen hätte". Aber eine Bedingung knüpft er daran: Schlemihl muß ihm seine Seele verschreiben. Peter kann auf diese Bedingung nicht eingehen und bleibt so für immer seines Schattens beraubt. Wir sehen also, um den Schatten wieder zu erwerben, muß Peter Schlemihl seiner Seele verlustig gehen. D. h. die Rückkehr zum Narzißmus wird vom Menschen als Sünde empfunden.

In der Reinhartschen Dichtung läßt der Schatten nicht von seinem Genossen, er kommt zu ihm, ergreift ihn mit Gewalt und nimmt ihn auf eine Reise mit. Im letzten Akt kämpft der Dichter mit seinem Schatten, wird von ihm besiegt und ruft noch im Sterben aus (sich an die frühere Geliebte, Astrid, wendend):

Astrid! – Ich falle! Doch es fällt mit mir
Der Feind, den ich gehaßt, solang ich lebte,
Und dennoch lieben muß im letzten Licht,
Das nun erlöschen wird.

Der Zwiespalt der menschlichen Seele tritt hier klar zutage: der Dichter haßt seinen Doppelgänger und muß ihn dennoch lieben. Und der Untergang des Dichters ist nicht von fremder

Hand bereitet, er geht an sich selbst zugrunde, weil er mit sich selbst nicht fertig werden kann. Schon einmal, als der Dichter in gedrückter Stimmung war, bemerkte sein Diener Weber (das verkörperte Sprachorgan seines menschlichen, stellenweise fast bürgerlich-nüchternen Gewissens)[1]:

Ach Herr! Fast fürcht' ich: dies war Euer Weg,
Vom Schicksal vorgezeichnet, selbst bereitet.
Ihr m u ß t e t ihn beschreiten, oder ...

D i c h t e r.

Nun?
Du wolltest doch nicht sagen, daß ich mich ...

W e b e r.

Ja, Herr, ich glaube: Ihr seid an Euch selbst
Zugrund gegangen.

In unser kleines Drama ist noch ein Motiv hineingeflochten, das zwar mit dem Motiv des Schatten-Ich nicht unbedingt zusammenhängt (und bei A n d e r s e n gänzlich fehlt), von ihm jedoch seine Färbung bekommt und vom Autor benutzt wird, um den letzten Kampf der Doppelgänger zu begründen. Es ist das Motiv der verlassenen Jugendliebe.

Im letzten Akt erscheint Astrid, die Jugendliebe des Dichters, die er nun seit Jahren verlassen hat. Die Motive des Verlassens gibt uns Astrid in einem Selbstgespräch an. Sie sagt:

Ich wollte folgen, dich ganz zu besitzen,
Da flohst du fern, von Eigensucht erfaßt.

Der Dichter wollte nicht in seinem Schaffen gehindert sein, und verließ seine Liebe. Sein letztes Werk, sein Lebenslied, das sogenannte „Testament“ betrachtend, das am Tische liegt, klagt Astrid:

Dies kleine schwarze Buch ist grauser noch
Als jene Urne, die einst meine Asche birgt.
Mir ist, als wäre jeder Tropfen meines Bluts
Aus meinen Adern grausam ausgesogen
Und eingepreßt in dieses düstere Werk.
Ich gab mein Blut – und starb, auf daß es lebe,
Ist dies der Preis, um den er mich verriet?

Später kommt der Schatten, den Dichter selbst vortäuschend und bestätigt das Gesagte:

Als du von mir in wildem Zorn gingst,
Da jauchzt' ich auf: „Nun endlich bin ich frei!
Nun endlich stellt sich zwischen Will' und Werk
Kein dritter mehr – und wär's der nächste Freund,
Im Augenblick, da ich den Drang erfühle:
Zu schauen und zu schaffen, mir ein Feind!“

[1]) Die eingeklammerten Worte stammen von Hans Reinhart selbst.

Das „Schauen und Schaffen“ wird in feindlichen Gegensatz zu der erotischen Sphäre gebracht, als ob das eine mit dem anderen nicht gut zu vereinigen wäre. Hier kommt ein Stück primitiv-magischer Auffassung zum Ausdruck. Wir wissen bereits, daß die magische Weltauffassung ein Ausfluß des Narzißmus ist. Nun manifestiert der Narzißt im sexuellen Verkehr seine Allmacht, den Zauber, die Anziehungskraft seiner Persönlichkeit. Noch mehr, wir haben oben gezeigt, daß bei Völkern auf primitiver Stufe die geschlechtliche Vereinigung in den magischen Riten der Fruchtbarkeit eine große Rolle spielt. Diese magische Auffassung des Sexualaktes kann leicht zu großer Enthaltsamkeit führen. Denn etwas so Wertvolles, wie die magische Kraft, die sich in der geschlechtlichen Vereinigung manifestiert, und die so wichtig ist zum Unterhalten des Lebens, darf nicht vergeudet werden!

Auf dieser Grundlage entwickelt sich beim Manne ein asketischer Zug, der ihm gebietet die Frau zu meiden, will er seine magische Kraft voll entfalten können. Darum finden wir bei primitiven Völkern vor großen Unternehmungen, wie Jagd und Krieg, die außerordentliche Ansprüche an den Mann stellen, das Gebot die Frauen zu meiden.

Nicht anders handelt unser Dichter: um sein Werk vollenden zu können, hat er die Jugendliebe aufgeben müssen!

Und überhaupt: der narzißstische Mensch gibt sich nicht gerne weg, teilt sich nicht gerne mit, er will nur sich selbst gehören. Den Beweis dafür finden wir auch in unserer Dichtung. Als unser Held sein Lebenswerk vollendet hat, ruft er schmerzvoll aus:

Es ist nicht mehr mein Kind!
Nein, es gehört all denen jetzt da draußen!

Später tritt er an sein Klavier, öffnet die Klaviatur und sagt:

Da drinnen liegen meine schönsten Lieder
Und meine schönsten Träume auch – begraben.
Sie liegen wie gefangene Möwen – ach!
Und wenn ich ihnen nun den Käfig öffne,
Dann fliegen sie mit fernem Gruß davon!

Im Kunstwerk ist ein Stück des Ich des Künstlers verkörpert und der Welt zum Geschenk gegeben. Ebenso verschenkt sich der Liebende der Geliebten. Gegen dieses Sich-Verschenken sträubt sich das narzißstische Moment in uns. Und jede Liebe geht in Brüche, insofern das Narzißstische in uns die Oberhand gewinnt.

Wir haben aber früher erfahren: die Rückkehr zum Narzißmus wird als Sünde empfunden. Ebenso löst in unserem Drama das Verlassen der Jugendliebe ein Schuldgefühl aus, das eigentlich in Untertönen im ganzen Gedicht zu vernehmen ist.

Bereits im 1. Akt, als der Dichter nachts in das geheimnisvolle Nachbarhaus eindringen will, um „in das Geheimnis seiner selbst einzugehen“, heißt es im Monologe des Helden:

Mit eigner Hand das Schuldbuch aufzuschlagen,
Das dunkle, siebenmal versiegelte?

Und später, als sein Schatten ihn auffordert, mit ihm auf die Reise zu gehen und er sich weigert, sagt der Schatten:

Sie wissen, welche Schuld auf Ihnen lastet
Seit jenem Tage, da Ihr sie verlassen . . .

Und noch früher, als er vom Geisterhaus erzählt:

Ich hab' vollbracht, was ewig Euch verwehrt.
Ich schaute in der letzten Klarheit Spiegel!
Ich öffnete das Siebensiegelbuch
Und las darin Eure alte Schuld:
Betrogner Seele ungesühnten Tod!

Das Schatten-Ich, das in das geheimnisvolle Haus eindringen kann, sieht dort die verborgenen Geheimnisse.

Das Unbewußte besteht nicht nur aus Süchten, die man sich nicht eingestehen will, sondern auch aus Erlebnissen, die aus irgendwelchem Grunde uns peinlich sind. Nachdem eine ethische Instanz sich ausgebildet hat, kann es vorkommen, daß man unter dem Drange der Leidenschaften zwar gegen sie handelt, nachträglich aber wird das Begangene doch peinlich empfunden. Dann sucht man das peinliche Erlebnis aus dem Bewußtsein zu tilgen. Aber wie alles gewaltsam Verdrängte, drängt es sich dem Bewußtsein wieder auf.

Das Schatten-Ich ist ein Symbol des Unbewußten, das sich behaupten will, das zur Materialisation drängt und reif dazu ist. Das erklärt uns, warum gerade der Schatten zum Teil die Rolle des strafenden Gewissens übernimmt.

Die letzte Episode mit dem eingeflochtenen Motiv der verlassenen Jugendliebe läßt noch eine andere Deutung zu (die ich in Anlehnung an einen Vortrag, den der Schauspieler Boris Schirmann in Winterthur im Jahre 1922 gehalten hat, mitteilen will). Unser Held befand sich am Scheidewege seines Lebens. Auf der einen Seite stand die Frau seiner Liebe, der Eros, die Welt des Gefühls, auf der anderen die Arbeit, das Werk, die Einsamkeit, um aus ihr heraus ein Vermächtnis an Tausende zu schaffen. – Und um des Werkes willen verläßt er das Weib! – Er verstieß dadurch gegen das kategorische Imperativ des modernen Menschen, der da lautet, all seinen Kräften freie und offene Bahn zu lassen, seine Seele zu entfalten nach den Trieben, die die Natur in uns gelegt. Er verging sich gegen sich selbst, lud Schuld auf sich. „Doch alle Schuld rächt sich auf Erden." Die gefesselten Fluten im Inneren, denen er den freien und natürlichen Ausweg nicht gönnte, stauten sich und wurden mächtig in ihm[1]).

Der unterdrückte Eros rebelliert am Ende. Darum sehen wir im letzten Akte unserer Dichtung den Schatten, wie er Astrid zu verführen sucht. Er fleht sie an:

[1]) Das Manuskript, nach dem dieser Vortrag gehalten war, wurde mir durch Hans Reinhart liebenswürdig zur Verfügung gestellt.

Astrid, still die Klage
Um ein verlornes Liebesparadies!
Laß uns vereint die karge Stunde nützen
Zu spätem Glück!

Astrid gibt der Verlockung nach. Doch in ihrer seligen Umarmung überrascht sie der Dichter. Der Schatten-Geist ist entlarvt. Zwei Phantome: ein lebender Leichnam (unser Held) und sein entfesselter Doppelgänger kämpfen miteinander, um sich gegenseitig zu vernichten.

Unser Held geht tragisch zugrunde. Er geht zugrunde, weil er innerlich gespalten ist. Er will eigensüchtig sein und kann es doch nicht. Er will nur seinem Werke leben, allem anderen entsagend, und bedarf doch der Liebe. In dem Versuche eigensüchtig und einseitig zu sein, bricht er zusammen. *Der Kampf mit dem eigenen Schatten ist nur der symbolische Ausdruck des inneren Kampfes, des seelischen Zwiespalts.*

5. Der Mensch und sein Bildnis

In Reinharts Stück sahen wir die dramatische Spaltung repräsentiert durch den magischen Zusammenhang zwischen Real-Ich und Schatten-Ich. Nun hat uns Oscar Wilde in seinem Roman „Das Bildnis des Dorian Gray“[1]) die magische Beziehung des Menschen zu seinem Bilde geschildert, eine Beziehung, in der sich wiederum die dramatische Spaltung auswirkt.

In dem Reinhartschen dramatischen Gedicht spinnt ein Dichter Gedanken, die sich vor seinen Augen zu einem Schattenreich verdichten. In Wildes Roman malt der Maler, Basil Hallward, das Porträt des schönen Jünglings Dorian Gray. Das Porträt ist wundervoll gelungen, Lord Henry Wotton, ein Freund des Malers, meint, es sei das beste Werk Hallwards und unbedingt sollte er es bald ausstellen. Der Künstler selbst jedoch, obgleich er vom Werke im höchsten Grade befriedigt ist, sträubt sich dagegen. Lord Henry ist verwundert und fragt über die Ursache dieses ihm sonderbar scheinenden Verhaltens des Künstlers. Hallward sucht ihm dies klar zu machen, er sagt: „Ich weiß, daß ich dir absonderlich vorkomme, aber ich kann es wirklich nicht ausstellen. Ich habe dem Bilde zuviel von mir selbst gegeben.“ „Jedes Bildnis, das mit Empfindung gemalt ist, ist das Bildnis des Künstlers, nicht das der Person, die ihm gesessen hat. Diese hat nur den Anlaß, die Gelegenheit dazu gegeben. Nicht sie ist durch den Maler dargestellt worden, sondern der Maler hat sich selbst auf der farbigen Leinwand offenbart. Der Grund, weshalb ich dieses Bild nicht ausstellen will, liegt tiefer, ich fürchte, daß ich darin das Geheimnis meiner Seele aufdecke[2]).“

---

[1]) Ich benutze die Übersetzung von M. Preiß (Reclam). — Dieses Kapitel ist in englischer Übersetzung erschienen in der Zeitschrift: Psyche and Eros. Vol. III, N. 1. New York 1922.

[2]) Auch Fr. Hebbel sagt: „Niemand schreibt, der nicht seine Selbstbiographie schriebe . . .“ (Tagebuch).

Der Künstler offenbart durch sein Werk – durch die Wahl des Gegenstandes, durch die Art und Weise, wie er diesen auffaßt – seinen eigenen Gemütszustand. „Die Kunst zu offenbaren und den Künstler zu verbergen, ist der Zweck des Kunstwerkes“, sagt Wilde. „Jede Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol“, meint er ferner. Die Aufgabe, die wir uns hier stellen, ist, die künstlerischen Symbole zu entziffern.

Wir sahen oben, in dem Bildnis des Dorian Gray steckt ein Geheimnis der Seele des Künstlers, ein Geheimnis, das er zu verraten sich fürchtet. Wir wollen nach weiteren Indizien forschen, die uns verhelfen sollen, hinter dieses Geheimnis zu kommen.

Hallward erzählt von seiner ersten Begegnung mit Dorian Gray. Er war zur Visite bei Lady Brandon. Wir lassen hier lieber die eigenen Worte des Künstlers folgen: „Also, nachdem ich etwa zehn Minuten dort gewesen und mich mit übertrieben aufgeputzten Witwen und langweiligen Akademikern unterhalten hatte, merkte ich plötzlich, daß mich jemand beobachtet. Ich wandte mich um und sah Dorian Gray zum erstenmal. Als sich unsere Blicke begegneten, fühlte ich, daß ich erblaßte. Ein eigenartiges Angstgefühl überkam mich.“ Auf die erneute Frage Lord Henrys, warum er das Bild nicht ausstellen will, antwortet der Maler wiederum: „Weil ich in dasselbe den Ausdruck all der künstlerischen Vergötterung seiner (Dorians) Person, von der ich nie zu ihm zu sprechen wagte, hineingelegt habe. Er weiß nichts davon. Er soll auch nie etwas davon wissen. Aber die Welt mag etwas dahinter vermuten und ich will meine Seele nicht ihren aufdringlichen Späherblicken aussetzen. Mein Herz soll nie unter ihr Mikroskop gelegt werden. Es ist zuviel von mir in dem Bild enthalten. Harry – zuviel von mir selbst.“ – Es ist, glaube ich, nicht schwer zu erraten, worin Hallwards Geheimnis besteht: er liebt den schönen Jüngling und fürchtet, diese von der heutigen Welt verpönte Liebe durch das Bild der Öffentlichkeit preiszugeben.

Die auf ein heterosexuelles Objekt gerichtete Erotik ist, wie die Forschungen Freuds gezeigt haben, das letzte Produkt einer langen Entwicklungsreihe. Ursprünglich besteht die Erotik in der lustvollen Reizung verschiedener Stellen (erogener Zonen) des eigenen Körpers. Diese autoerotische Phase ist noch objektlos und besteht in der Betätigung verschiedener partieller Triebe. In der weiteren Entwicklung kommt es zu einer Synthese: an Stelle der partiellen Triebe tritt ein einheitlicher auf, dessen Objekt jedoch das liebende Subjekt selbst ist. In diesem Stadium projiziert der Mensch sich selbst nach außen und wählt es zum Sexualobjekt. Das ist der Zustand des Narzißmus, von dem wir schon öfters gesprochen. Im Narzißmus ist der Mensch zu gleicher Zeit Auto- und Objekterotiker. Die Tendenz zum Objekterotismus, die im Narzißmus enthalten ist, nimmt unter Umständen die Richtung zur Homosexualität, wie das durch das imaginäre Objekt des Narzißten – durch die Projektion des eigenen Ich – vorgebildet ist.

Wir finden die skizzierten Beziehungen auch in Wildes Roman wieder. Hallwards homoerotische Neigung zum schönen Jüngling kann als Nar-

zißmus gedeutet werden: es ist zuviel von ihm selbst in dem Bilde enthalten, sagt Hallward. D.h. Dorian ist ein Doppelgänger Hallwards, der Künstler bewundert und vergöttert in dem Bilde des schönen Jünglings nur sich selbst (narzißstische Identifikation).

Hallward sagt im Gespräch mit Lord Henry, Dorian war ihm „ein schöner Traum in einer nüchternen Zeit". Dorian verkörpert also das Sehnen und Streben Hallwards. Das Leben ist furchtbar nüchtern, tritt an uns mit vielen unerbittlichen Forderungen, zwingt uns viele und schwere Entsagungen auf. „. . . wenn nur ein Mensch sein Leben ganz ausleben, jedem Gefühl Form, jedem Gedanken Ausdruck geben und jeden Traum verwirklichen könnte — . . . Aber selbst der Tapferste unter uns fürchtet sich vor sich selbst", meint Lord Henry. Es gibt aber einen Ausweg: diejenigen Strebungen, die zur Nüchternheit der Zeitforderungen nicht passen, werden von der Gesamtpersönlichkeit abgespalten, nach außen projiziert, und treten dann als anscheinend fremde Persönlichkeit einem entgegen. Die fremde Persönlichkeit ist aber unser Doppelgänger, hervorgegangen aus der „dramatischen Spaltung". Die Methode der Projektion verhilft, das Ersehnte (aber von uns zugleich Gefürchtete) zur Darstellung zu bringen, den „Traum" zu einer (scheinbaren) Wirklichkeit zu machen.

Im weiteren Verlauf der Handlung wird geschildert, wie der anscheinend unverdorbene Jüngling Dorian dem giftigen Einfluß Lord Henrys, der „ein glänzender Kopf, phantasiebegabt und ohne Skrupel" war, verfällt. Schon bei der ersten Begegnung mit Dorian fängt Lord Henry an, ihm seine Lebensphilosophie zu dozieren: „Jede Begierde, die wir ersticken, brütet fort in uns und vergiftet unsere Seele. Der Mensch sündigt und ist damit seiner Sünde ledig, denn jede Tat ist eine Art Reinigung. Nichts bleibt zurück, als die Erinnerung an eine Wonne oder die Wollust des Schmerzes. Die einzige Möglichkeit, sich von der Versuchung freizumachen, besteht darin, daß man sich ihr ergibt. Widerstehe und deine Seele wird krank werden von dem Verlangen nach Dingen, die du dir selbst verboten hast und die widernatürliche Gesetze widernatürlich und gesetzwidrig gemacht haben."

Es gibt eine naive Theorie, die da meint, es sei möglich eine fremde Seele so zu beeinflussen, daß sie nicht mehr ihre eigenen Gedanken denkt und nicht mehr von den eigenen Leidenschaften glüht. Der Beeinflußte (der Suggestion Verfallene) soll nur noch das Echo einer fremden Musik oder Darsteller einer nicht für ihn geschriebenen Rolle sein. In unserem Falle ist es nicht schwer, die Oberflächlichkeit einer solchen Theorie zu entlarven. Denn Dorians Zustand nach der verführerischen Rede Lord Henrys wird folgendermaßen geschildert: „Fast zehn Minuten stand er da, bewegungslos, die Lippen geöffnet, die Augen seltsam leuchtend, dunkel fühlte er, daß gänzlich neue Kräfte sich an ihm betätigen. Und dennoch schien es ihm, als ob sie sich in ihm selbst erzeugt hätten. Die wenigen Worte, die Basils Freund (Lord Henry) gesprochen hatte . . ., sie hatten eine geheime Seite in ihm getroffen, die nie vorher angeklungen war, aber das eine fühlte er, daß sie jetzt in Schwingungen geraten war und einen sonderbaren Anschlag hatte." „Ja, es gab Dinge in

seiner Kindheit, die er nicht verstanden hat. Jetzt verstand er sie. Das Leben erschien ihm plötzlich voll Glut und Farbe. Ihm war, als wandle er im Feuer. Warum hat er das früher nicht gekannt?" – Wir sehen hier das Geheimnis der Suggestion gelüftet: Lord Henry kann über Dorian eine suggestive Macht gewinnen, weil er Dorians geheime (unbewußte) Wünsche nur klar zum Ausdruck bringt und sie durch rednerische Künste annehmbar zu machen versteht.

Im Grunde genommen sind also Basil Hallward, Dorian und Lord Henry eine dreieinige Person: Dorian verwirklicht in seinem Leben das, wovor sich Hallward fürchtet und was Lord Henry ungeniert ausspricht.

Verfolgen wir nun den schönen Jüngling bei seinem ersten Schritt im Leben, bei seiner ersten Liebesaffäre. Seine Seele „war erfüllt mit dem wilden Verlangen, das Leben bis auf den Grund zu erforschen." Da ging er auf die Suche nach Abenteuer. Ihn dürstete nach Sensationen. Seine Phantasie gaukelte ihm tausenderlei vor. Da kam er an einem kleinen obskuren Theater vorüber und trat ein. Gegeben wurde Romeo und Julia. Das Spiel war, den ärmlichen Verhältnissen entsprechend, schlecht. Nur die Julia, gespielt von der jugendlichen außerordentlich schönen Sibyl Vane, fesselte Dorian. Hier seine Worte der Entzückung: „Aber Julia! Harry, stelle dir ein Mädchen vor, kaum siebzehn Jahre alt, mit einem Gesicht, zart wie eine Blume, mit einem schmalen griechischen Kopf mit dunkelbraunen Flechten, mit Augen voll tiefer, glühender Leidenschaftlichkeit und Lippen, die einer Rose glichen. Sie war das lieblichste Geschöpf, das ich je gesehen habe . . . Ich sage dir, Harry, daß ich vor Tränen, die sich wie Nebel auf meine Augen legten, dies Mädchen kaum sehen konnte . . ." Mit einem Worte, er war bald in die schöne Schauspielerin leidenschaftlich verliebt. „Harry, ich liebe sie!" erzählt er weiter. „Sie ist mir alles im Leben. Jeden Abend gehe ich ins Theater, um sie spielen zu sehen. Einmal ist sie Rosalinde, das andere Mal Imogen. Ich habe sie sterben sehen im Düster eines italienischen Grabgewölbes, wie sie das Gift von den Lippen des Geliebten küßte. Ich bin ihr durch die Wälder der Ardennen gefolgt, die sie als frischer Bursche, in Hose und Wams, das Käppi auf dem Kopf, durchwandert. Sie ist wahnsinnig geworden und zu einem schuldbeladenen König gekommen, dem sie Raute und bittre Kräuter brachte. Sie war eine Unschuld, dafür würgten die schwarzen Hände der Eifersucht ihre zarte Kehle. Ich habe sie in jedem Zeitalter und in jedem Kostüm gesehen. Gewöhnliche Weiber können unsere Phantasie nicht anregen, sie treten aus ihrem Jahrhundert nicht heraus. Kein Zauber verwandelt sie . . . Harry, warum hast du mir nicht gesagt, daß nur eine Schauspielerin wert ist geliebt zu werden?"

Wir achten auf den merkwürdigen Zug dieser Liebe: Dorian liebt bloß ein Phantasiebild, etwas, was mit der wirklichen leibhaftigen Frau nichts zu tun hat. In dieser Hinsicht ist auch folgendes Gespräch zwischen Dorian und Lord Henry charakteristisch:

„Heute ist sie Imogen, und morgen wird sie Julia sein."

„Und wann ist sie Sibyl Vane?"

„Niemals."

„Gratuliere."

„Wie entsetzlich du bist. Sie vereinigt alle großen Heroinnen der Welt in sich. Sie ist mehr als ein Individuum . . .“

Verfolgen wir jedoch den weiteren Verlauf dieser Liebe. Bald hat sich Dorian mit Sibyl heimlich verlobt. Nun ladet er seine beiden Freunde, Basil Hallward und Lord Henry, ins Theater ein, um ihnen das vorzügliche Spiel seiner Geliebten zu zeigen. Und da geschieht, was Dorian am wenigsten erwartet hat und was seine Liebe mit einem Schlag vernichtet. Sibyl Vane spielte an diesem Abend denkbar schlecht, sie hat sich wie verwandelt, ist eine ganz andere geworden. Seine Freunde sind enttäuscht. Dorian ist außer sich. Als das Stück zu Ende war, stürzte Dorian hinter die Kulissen. „Da stand das Mädchen mit einem triumphierenden Lächeln im Gesicht. Eine eigenartige Freude leuchtete aus ihren Augen. Ein Glanz umstrahlte sie. Ihre halbgeöffneten Lippen lächelten über ein Geheimnis, das nur sie kannte.“ Und dies Geheimnis bestand in folgendem: „Dorian, Dorian“, rief sie aus, „bevor ich dich kannte, war das Theater für mich das wirkliche Leben. Ich ging ganz im Theater auf. Alles nahm ich für Wahrheit. An einem Abend war ich Rosalinde, am anderen Porzia. Beatrices Freude war meine Freude und Cordelias Leid war mein Leid. Ich glaubte alles. Die gewöhnlichen Menschen, die mit mir spielten, erschienen mir den Göttern gleich. Die gemalten Kulissen waren meine Welt. *Ich kannte nur Schatten und diese nahm ich für Wirklichkeiten.* – Da kamst du, du mein herrlicher Geliebter, und befreitest meine Seele aus ihrem Gefängnis. *Du lehrtest mich, was wirkliches Leben ist.* Heute abend kam mir zum erstenmal in meinem Leben die Hohlheit, der falsche Schein, die Lächerlichkeit des eitlen Flitterglanzes, in dem ich spielte, zum Bewußtsein . . . Du hast mir etwas Höheres gebracht, etwas, von dem alle Kunst nur ein Schatten ist. Du hast mich gelehrt, was wahre Liebe ist. Mein Geliebter! O mein Geliebter! Mein Prinz Tausendschön! Prinz meines Lebens! Ich habe die Schatten satt.“ – Für Sibyl hat die Wirklichkeit, die sexuelle Realität einen höheren Wert, als alle jene „Schatten“, die über die Bühne hinhuschen. Sie hat jetzt gelernt, was wahre Liebe ist, sie hat ihren „Prinzen“ gefunden und hat darum die „Schatten“ satt. Dorian aber liebt nur die „Schauspielerin“, nicht das Weib; nicht die Realität, sondern eben diese „Schatten“. Darum erwidert er Sibyls Rede mit der folgenden: „Ja, du hast meine Liebe getötet. *Sonst hast du meine Phantasie erregt.* Jetzt regst du nicht einmal meine Neugierde mehr an. Du machst keinen Eindruck mehr auf mich. Ich liebte dich, weil du ein Wunder für mich warst . . ., weil du die Träume großer Dichter in die Wirklichkeit umsetztest und den Schatten der Kunst Gestalt und Form gabst.“ – „Der „normale“ (objekterotische) Mensch liebt die Wirklichkeit, sucht in dieser das ihm passende Sexualobjekt und ist glücklich, wenn er es findet; er lebt im Reiche der „Schatten“ nur so lange, als die Realität seine Wünsche noch nicht befriedigen will. Aber Dorian ist, wie wir wissen, Narzißt, ein Sich-selbst-Liebender. Als solcher ist er eigentlich für das Weib, d. h. für das wirkliche Weib noch nicht reif genug. Im besten Falle kann er sich an ein Weib binden, wenn es gewissermaßen nur ein Duplikat von ihm selbst ist oder wenn es wenigstens seinen Ehrgeiz zu befriedigen verspricht. Und so sagt auch Dorian

zuletzt zu Sibyl: „Ich wollte dich berühmt, groß und glänzend haben. Die Welt hätte dich vergöttert und du hättest meinen Namen getragen." In Wahrheit liebt also Dorian in Sibyl nur sich selbst, die Liebe war nur ein Ausfluß seiner narzißstischen Stimmung und mußte darum bei der ersten Berührung mit der Wirklichkeit scheitern: die Liebe des Narzißten hat die Belastungsprobe nicht ausgehalten. – –

Die bis hier von uns betrachteten Vorgänge liegen noch innerhalb einer realistischen Weltauffassung. Wir nahen uns jetzt aber einer Merkwürdigkeit, die gänzlich aus diesem Rahmen fällt: ich meine die magische Beziehung zwischen Dorian und seinem Bildnisse, das sein Freund Hallward gemalt hat.

Zum besseren Verständnis des folgenden müssen wir ein wenig in der Schilderung der Begebenheiten zurückgreifen. An jenem Tag, als Dorian Lord Henry zum ersten Male kennengelernt hatte, sagte Henry zu ihm: „Jawohl, Mr. Gray, die Götter sind Ihnen gnädig gewesen. Aber was die Götter geben, nehmen sie oft plötzlich zurück. Sie haben nur wenige Jahre, in denen Sie wirklich, vollkommen und wahrhaft leben. Wenn Ihre Jugend dahin ist, ist auch Ihre Schönheit vorbei . . ." Als sein Porträt fertig war, trat Dorian mit den anderen heran, um es zu betrachten. „Kaum hat er einen Blick darauf geworfen, so trat er zurück und seine Wangen röteten sich einen Augenblick vor Vergnügen. Man sah ihm die Freude an den Augen an, als hätte er sich zum erstenmal selbst gesehen . . . Basil Hallwards Komplimente waren ihm nur als liebenswürdige Übertreibungen der Freundschaft vorgekommen. Er hatte sie angehört, über sie gelacht und sie wieder vergessen. Sie hatten sein Wesen nicht beeinflußt. Dann war Lord Henry gekommen mit seiner sonderbaren Lobhymne auf die Jugend und mit seiner schrecklichen Mahnung gegen ihre Kürze. Das hatte ihn auf einmal aufgerüttelt; und als er jetzt das Abbild seiner eigenen Herrlichkeit sah, da ging ihm die ganze Wahrheit jener Worte auf. Ja, der Tag, da sein Gesicht runzlig und welk, seine Augen trüb und farblos sein würden, die Grazie seiner Gestalt verloren und entstellt, der Tag mußte kommen. Der Purpur seiner Lippen mußte vergehen und das Gold seiner Haare sich fortstehlen. Das Leben, das seine Seele führte, würde seinen Körper entstellen. Er würde häßlich, abstoßend und ungenießbar werden!" „Wie traurig", sagte Dorian Gray leise, während er die Augen auf sein Bildnis richtete. „Wie traurig! Ich soll alt, abstoßend und häßlich werden, aber dies Bild bleibt immer jung. Es wird nie älter werden, als es an diesem Junitage ist. Wenn es doch umgekehrt wäre! Wenn ich doch immer jung bliebe und das Bild dafür älter würde! Dafür, dafür würde ich alles hingeben!"

Dieses hier aufgerollte Problem wurde schon einmal gestellt: nämlich im Buddhismus. Die buddhistische Legende erzählt, wie der junge bewunderte Prinz, der nie Elend, Krankheit, Tod und Alter gesehen hat, einmal bei seiner Spazierausfahrt einen Alten trifft, dann einen siechen Kranken, später einen Leichenzug. Zum erstenmal kommt ihm zum Bewußtsein, daß auch er, der bewunderte junge Prinz, einmal alt und häßlich werden und dann sterben muß. „O Schande sag' ich da über die Ge-

burt, da ja doch am Gebornen das Alter zum Vorschein kommen muß, die Krankheit zum Vorschein kommen muß, der Tod zum Vorschein kommen muß." „Elend, ach, steht es um diese Welt: man entsteht und vergeht und erstirbt, man schwindet und erscheint. Aber wie etwa diesem Leiden zu entrinnen sei, dem Alter und Tod, das versteht man nicht." Der Buddhismus löst das Problem in der Weise, daß er die Verneinung des Willens zum Leben als Gegenmittel gegen die Leiden des Lebens empfiehlt. So sagt ein buddhistischer Spruch, Dhammapadam 23:

Die Selbstvertieften, Standhaften,
Die unentwegt Gewaltigen,
Die weise Überwindenden
Errreichen Unvergleichliches,
Nibbânam (Nirvana), allerhöchstes Heil.

Oder ibid., 25:

Mit Heldenmut und ernstem Sinn,
Mit Selbstbezähmung und Verzicht
Schafft, Standhafte, ein Eiland euch,
Das jeder Flut gewachsen sei[1]).

Es ist die Überwindung des Narzißmus, die aus diesen Strophen spricht. Dagegen spricht aus Dorian Gray der narzißstische Hang, die Selbstverliebtheit, die ihn zu einer anderen Lösung des Problems verleitet. Dorian spricht den Wunsch aus, das Bild möge die Rolle seines Stellvertreters spielen und alle körperlichen Entstellungen, die für ihn vom Schicksal vorgesehen sind, übernehmen. Und dieser Wunsch geht in Erfüllung: Dorian bleibt bis zu seinem Ende jugendlich frisch, von Schönheit strahlend, dafür übertrug sich jeder Zug seiner lasterhaften Seele auf sein Bildnis. Der Buddhismus löst das Problem des Leidens ethisch, Wilde gibt uns eine magische Lösung.

Als Dorian Sibyl von sich verstoßen hat, trat die erste Veränderung auf seinem Bilde auf. Als er damals gegen Morgen nach Hause kam und einen Blick auf das Bild tat, fiel ihm „ein Zug von Grausamkeit um den Mund so deutlich (auf), als ob er nach einer schrecklichen Tat in einen Spiegel gesehen hätte". „Daß eine solche Umwandlung vor sich gegangen sein sollte, konnte er nicht glauben; und doch war es Tatsache. Gab es eine geheimnisvolle Verwandtschaft zwischen den chemischen Atomen, die auf der Leinwand in Form und Farbe sichtbare Gestalt annahmen, und der Seele, die in ihm war? War es möglich, daß sie gestalteten, was die Seele dachte, daß sie das, was jene träumte, zur Wirklichkeit machten? Oder gab es noch einen anderen furchtbareren Zusammenhang?"

Das Bild ist der Spiegel seiner Seele oder, noch richtiger, seine Seele selbst, nur nach animistischer Weise nach außen projiziert und als ein Wesen gedacht. Es ist dann begreiflich, daß alles, was in der Seele vorgeht, alle Gemütszustände ihren äußeren Ausdruck im Bilde finden mußten.

Der Narzißt projiziert sich selbst nach außen und wählt das so ent-

[1]) Nach der Übersetzung von K. E. Neumann. Der Wahrheitspfad. 2. Aufl. München, R. Piper & Co., 1921. Zum Thema siehe noch Leo Kaplan, Schopenhauer und der Animismus, p. 139—142.

standene „Imago“ zu seinem Liebesobjekt. Hier haben wir zwei Wesen, die eng miteinander verbunden sind. Das führt zum animistischen Dualismus von Seele und Körper, Geist und Materie, sinnliche und übersinnliche Welt. Auf derselben Grundlage entsteht auch die magische Auffassung des Bildes. So wie der Schatten ist auch das Bild ein Doppelgänger des Menschen, gleichsam seine materialisierte Seele. Bild und Mensch sind identisch und was mit dem einen geschieht, muß auch dem anderen zustoßen. Diese Auffassung ging in früheren Zeiten so weit, daß man sogar an dem Bilde eines Delinquenten Strafen vollzog. „Das Gemälde des Verbrechers auf eben die Art und Weise als er selbst gestraft worden, also daß eben dasjenige, was das Bild eines Menschen gewesen, auch das Bild der Strafe vorstellen muß“, heißt es in einem alten Lexikon[1]). Eben diese magische Auffassung tritt uns auch im Romane Wildes entgegen: was mit dem Menschen geschieht, überträgt sich auf sein Bild, als auf die sichtbar gewordene Seele.

Diese Auffrischung der magischen Auffassung, die durch den Narzißmus konstelliert ist, wird auch durch das Verdrängungsbedürfnis gefordert. Das „Böse“, von den ethischen Instanzen nicht Akzeptierte, muß „verdrängt“ werden. Der erste Zug des Verdrängens ist das Fortlaufen, das Wegschieben, symbolisch gesprochen die Vergrößerung der räumlichen Distanz zwischen mir und dem Bösen. Die räumliche Distanz ist dann gegeben, wenn das Böse nach außen projiziert ist. Dann wird es möglich, der Verdrängungssymbolik weiter agieren zu lassen. Als Dorian die Veränderung seines Bildes gewahr wurde, *schob er einen Schirm vor das Bild*, um es nicht vor den Augen zu haben. Später *ließ er es in ein Dachzimmer bringen*, wohin er nur selten hinschlich. Das ist die beredte Sprache der Verdrängungssymbolik, der Abwendung von der Wirklichkeit der eigenen Seele.

Der Sünder, der Verbrecher sucht seine Schandtat zu vergessen, sie für nicht geschehen oder unwesentlich zu erklären. Als Dorian die Nachricht bekam vom Tode seiner Geliebten, den er durch seine Grausamkeit verursacht hatte, suchte er sich damit zu trösten, daß er zu Basil Hallward sagte: „Wenn man über eine Sache nicht spricht, hat sie sich eben nicht ereignet. Nur das Wort . . . verleiht den Dingen Wirklichkeit.“ Aber wie alles Affektive, läßt sich auch das Schuldbewußtsein schwer verdrängen. In Form des Verfolgungswahns drängt sich das Schuldbewußtsein immerfort wieder auf. So z. B. als morgens der Diener zu ihm eintrat, „musterte ihn Dorian scharf; er hätte gern gewußt, ob dieser schon einmal hinter den Wandschirm (wo das Bild sich befand) gesehen hatte. Doch der Mann verhielt sich völlig gleichgültig und harrte seiner Befehle. Dorian zündete sich eine Zigarette an, trat vor den Spiegel und sah hinein. Er konnte Viktors Gesicht deutlich darin sehen. Er war die Servilität selber. Da war nichts zu befürchten, durchaus nichts. Dennoch hielt er es für das beste, auf der Hut zu sein“. Am Ende verabschiedete er diesen Diener, denn, wie es ihm schien: „Er hatte etwas Verschlagenes an sich, und seine Augen blickten verräterisch.“ Er wußte sehr wohl, daß das Bild einem anderen nichts zu sagen hat. Denn was konnte man aus ihm her-

[1]) Zedlers Universal-Lexikon, Bd. 3, kol. 1827, Halle u. Leipzig 1733.

auslesen? Selbst wenn er die Leute über die Sache aufklärte, würden sie es ihm doch nicht glauben. „Trotzdem wurde er das Angstgefühl nicht los. Manchmal, wenn er draußen auf seinem großen Landsitze in Nottinghamshire sich aufhielt und die fashionablen jungen Leute, die seine Gesellschaft bildeten, bewirtete . . ., verließ er plötzlich seine Gäste und eilte in die Stadt, um sich zu vergewissern, ob die Tür noch verschlossen und das Bild noch da sei. Wie, wenn es einmal gestohlen würde? Schon der bloße Gedanke machte ihn schaudern. Sicher würde die Welt dann sein Geheimnis erfahren. Vielleicht argwöhnte sie schon etwas."

Er wurde ein leidenschaftlicher Sammler. Er sammelte verschiedene musikalische Instrumente absonderlichster Art, Edelsteine, Stickereien, Wandteppiche, Kirchengewänder usw. usw. Dadurch wähnte er Herr seiner selbst zu werden. „Denn alle diese Schätze, und was er sonst in seinem reizenden Hause ansammelte, waren für ihn nur Mittel, die ihm das Vergessen der eigenen Person ermöglichten, die ihm halfen, für einige Zeit die unerträgliche Furcht zu überwinden." Das Gewissen, wie die Begierde, läßt sich nicht ersticken; geschieht aber das, so vergiftet es unsere Seele.

Einmal trat das Gewissen ganz leibhaftig vor ihn in Gestalt Basil Hallwards, den er seit langer Zeit nicht mehr gesehen. Das war spät abends, als er von einem Diner bei Lord Henry zurückkehrte. Da ging im Nebel ein Mann vor ihm vorbei, mit einer Reisetasche in der Hand. „Dorian erkannte ihn. Es war Basil Hallward. Ein sonderbares Angstgefühl, das er sich nicht erklären konnte, bemächtigte sich seiner. Er tat, als hätte er ihn nicht erkannt, und eilte in der Richtung auf sein Haus weiter." Aber Hallward hatte ihn erkannt und kam ihm rasch nach. Hallward sollte in einer Stunde nach Paris abreisen und wollte vordem mit Dorian ernstlich sprechen. Dorian will dem Gespräch ausweichen. Aber es hilft nicht, Hallward bricht mit heftigen Vorwürfen los. Die Leute reden von Dorian wie von einem gemeinen, verkommenen Menschen. „Woher kommt es", fragt Hallward, „daß viele hochgestellte Personen in London weder dein Haus betreten noch dich einladen? . . . Weshalb wird deine Freundschaft jungen Leuten so verhängnisvoll? Da war ein unglücklicher junger Mann unter der Garde, der Selbstmord beging. Du warst sein intimer Freund. Da war Sir Henry Ashton, der England mit einem befleckten Namen verlassen mußte. Du und er, ihr wart unzertrennlich . . . Als du Lady Gwendolen kennenlerntest, hatte sie noch nicht ein Hauch von übler Nachrede berührt. Gibt es aber heute eine anständige Frau in London, die mit ihr im Park fahren würde? . . . Dann gibt es auch andere Geschichten. Man hat dich bei Tagesgrauen aus verrufenen Häusern schleichen und verkleidet in den berüchtigtsten Höhlen Londons verschwinden sehen. Ist das wahr? Kann das wahr sein? . . . Ich . . . halte dich einer gemeinen Handlungsweise nicht für fähig. Aber kenne ich dich wirklich? Ich möchte wissen, ob ich dich kenne. Dazu müßte ich freilich erst deine Seele gesehen haben?" „Meine Seele sehen!" stotterte Dorian Gray, indem er schreckensbleich vom Sofa aufsprang. „Du sollst meine Seele sehen, noch diese Nacht . . . Komm, sie ist ja deiner eigenen Hände Werk. Warum sollst du sie nicht sehen? . . .

Komm, sage ich dir. Du hast genug über die Verdorbenheit geschwatzt. Jetzt sollst du sie von Angesicht zu Angesicht sehen."

Um das Weitere wohl zu begreifen, müssen wir uns in Erinnerung bringen, daß Hallward und Dorian nur verschiedene Tendenzen innerhalb derselben Persönlichkeit verkörpern (dramatische Spaltung). Dorians Bild insbesondere repräsentiert die tiefsten Schichten des Unbewußten, wohin der Künstler nur mit Furcht und Zittern sich entschließt einen Einblick zu gewinnen. Der Mensch ist ursprünglich ein Tier, und nichts Tierisches bleibt ihm auch in späteren Phasen seiner Entwicklung fremd. Allerdings hat sich der Mensch im Laufe der Kulturentwicklung viel Zwang auferlegt. Die Bestie im Menschen ist aber dadurch nicht erstickt, sondern bloß im Zaume gehalten, „verdrängt", d. h. unbewußt gemacht. „Der Kultus der Sinne", sagt Wilde, „ist oft und mit Recht in Verruf gekommen, da der Mensch eine instinktive Angst vor Leidenschaften und Begierden hat, die stärker als er selbst erscheinen, und von denen er weiß, daß er sie mit niedriger organisierten Lebewesen teilt." Und da sehen wir darum, wie Hallward im letzten Moment, wo ihm Dorian seine Seele zeigen will, zu schwanken anfängt. „Schmerzlich zuckte es über das Gesicht des Malers. Er schwieg einen Augenblick, das Gefühl tiefsten Mitleids hatte sich seiner bemächtigt. Schließlich sagte er sich, welches Recht hatte er eigentlich, in Dorian Grays Leben zu spähen?" Es ist die Furcht vor der Wirklichkeit, vor der Abgründigkeit der menschlichen Seele.

Es kommen aber Momente, wo die gefesselte Bestie in uns sich losreißt und nicht mehr aufgehalten werden kann. Der Mensch wird dann zu einem triumphierenden Satan, der unsägliche Freude an der Verderbtheit der eigenen Seele hat. Dieser Fall ist auch jetzt bei Dorian eingetroffen. „Aus jedem seiner Worte sprach wahnsinnige Überhebung . . . *Er empfand eine furchtbare Freude bei dem Gedanken, daß noch ein anderer sein Geheimnis mit ihm teilen sollte* und daß der Schöpfer des Bildes, der Ursache all seiner Schande war, für den Rest seines Lebens mit der schauderhaften Erinnerung an das, was er getan, belastet sein würde."

Hallward besteigt mit Dorian die Dachstube, wo das Bild sich befand. Als der Maler das entstellte Zerrbild auf der Leinwand erblickte, kam ein Schrei des Entsetzens von seinen Lippen.

„Ich glaube nicht, daß es mein Gemälde ist."

„Kannst du dein Ideal nicht mehr erkennen?" fragte Dorian bitter.

„Mein Ideal, wie du es nennst . . ."

„Ja, so nanntest du es."

„Das war nicht gemein, nicht fluchbeladen. Du warst mir ein Ideal, wie ich es nie mehr finden werde. Das hier aber ist das Gesicht eines Satyr."

„Das ist das Gesicht meiner Seele."

„Mein Heiland, was für ein Ding muß ich angebetet haben! Es hat ja die Augen eines Teufels."

„Jeder von uns trägt Himmel und Hölle in sich, Basil", rief Dorian mit einer wilden, verzweiflungsvollen Geste.

Jeder Mensch trägt also Himmel und Hölle in sich. Dem oberflächlichen Blick kann er als der tugendhafteste und reinste erscheinen, wo doch am Grunde seiner Seele häßliche Teufel hausen.

Hallward ist niedergedrückt. „Mein Gott, es ist wahr", rief er aus. „Und das hast du aus deinem Leben gemacht, du mußt ja noch schlechter sein als die, die Übles von dir reden, auch nur ahnen." Hallward sucht nun die letzten Spuren des Himmlischen in Dorians Seele zu beleben. „Bete, Dorian, bete!" flüstert er. – „Es ist zu spät, Basil." – „Es ist nie zu spät, Dorian, wir wollen niederknien und versuchen, ob uns noch ein Gebet einfällt. Heißt es nicht irgendwo in der Bibel: ‚Und wenn eure Sünden rot wie Scharlach sind, ich will sie weiß machen wie Schnee'?" – „Diese Worte haben für mich keinen Sinn mehr." – – „Still! Sprich nicht so. Du hast in deinem Leben genug Böses getan. Mein Gott, siehst du denn nicht, wie das verruchte Ding uns anschielt?" – „Dorian Gray sah hin – *da überkam ihn plötzlich das unwiderstehliche Gefühl des Hasses gegen Basil Hallward*, als wäre ihm von dem Bilde auf der Leinwand suggeriert worden, als hätten diese grinsenden Lippen es ihm ins Ohr geflüstert. *Die wilde Wut eines gehetzten Tieres erfaßte ihn*, und er verabscheute den Mann, der dort am Tische saß, mehr als er je einen Menschen verabscheut hatte." Wir sehen hier den Kampf zwischen „Hölle und Himmel", den Aufstand des Teufels, der am Grunde der Seele haust, gegen die Stimme des Gewissens. Und diese muß nun den kürzeren ziehen. Dorian ergeift ein im Zimmer liegengebliebenes Messer, stürzt sich auf Hallward und stößt ihm das Messer in die große Halsschlagader hinterm Ohr, indem er den Kopf des Malers auf den Tisch drückt, und immer wieder zustößt. Hallward verkörperte Dorians Gewissen, und mußte darum des grausamen Todes sterben.

Am anderen Tage, nachdem mit Hilfe eines verschwiegenen Freundes die verbrecherischen Spuren vernichtet waren, traf Dorian mit Lord Henry zusammen. Unter anderem wird Dorian von Lord Henry befragt, was er nach 11 Uhr tat, ob er direkt nach Hause ging. Dorian sah ihn bestürzt an und runzelte die Stirn. „Nein, Harry", sagte er darauf, „ich ging nicht vor drei Uhr nach Hause." – „Gingst du in den Klub?" – „Ja", antwortete er und biß sich auf die Lippen. „Nein, so meinte ich es nicht. Ich ging ja gar nicht in den Klub. Ich wanderte umher. Ich weiß eigentlich nicht, was ich tat. Wie eingehend du dich nach allem erkundigst, Harry! Du willst immer genau wissen, was man tut. *Und ich vergesse immer am liebsten, was ich getan habe . . .*" – Wie leicht also das Schuldbewußtsein zum Mitklingen gebracht werden kann! Als Dorian nach Hause fuhr, „fühlte er, daß die Angst, die er gebannt glaubte, sich seiner von neuem bemächtigte! Lord Henrys gelegentliche Frage hatte seine Nerven heftig erregt . . ."

Dorian möchte vergessen, was er getan hat. „Unschuldiges Blut war vergossen worden. Konnte es verziehen werden? Nein, dafür gab es keine Verzeihung. Aber wenn eine Vergebung der Sünden unmöglich war, war doch ein Vergessen möglich, und er wollte vergessen, er wollte das Furchtbare auslöschen, es zertreten, wie man eine Natter zertritt, die einen gestochen hat." Da fuhr er in eine Opiumhöhle. Auch dort noch verfolgte

ihn das Schuldbewußtsein. „Die Erinnerung zerstörte gleich einer bösen Krankheit langsam seine Seele. Von Zeit zu Zeit glaubte er die Augen Basil Hallwards auf sich gerichtet zu sehen." Wieder der Verfolgungswahn, hervorgerufen durch das Schuldbewußtsein.

Es ist merkwürdig mit dem Verbrecher! Nicht nur sucht er das Verbrechen zu verheimlichen, sondern nicht selten prahlt er auch damit. Eines Tages saß Dorian mit Lord Henry. „Was glaubst du, daß Basil zugestoßen sein könnte?" fragte Dorian, indem er seinen Burgunder gegen das Licht hielt und sich wunderte, daß er so ruhig darüber sprechen kann. Einige Minuten später: „Was würdest du sagen, Harry, wenn ich dir erzählte, ich hätte Basil ermordet?" fragte Dorian. – Jeder stark affektbetonte Zustand – und hierher gehört auch das Schuldbewußtsein – hat naturgemäß die Tendenz sich zu äußern. Die Zurückhaltung des Geheimnisses ist mit einem psychischen Aufwand verbunden und ist darum unlustbetont. Es bedeutet eine große Erleichterung, sich eines solchen Geheimnisses zu entledigen, die Last der Verstellung einmal abwerfen zu können. Und eben das versucht eigentlich auch Dorian, als er seine Frage an Lord Henry stellte[1]).

Ehe wir nun die letzten Momente im Leben Dorian Grays betrachten, wollen wir uns noch einer seiner Liebesepisoden zuwenden. Eines Tages sagte Dorian zu Lord Henry: „. . . ich habe zuviel Schändliches in meinem Leben getan. Jetzt will ich es nicht mehr tun. Ich habe gestern den Anfang mit meinen guten Taten gemacht." Worin bestand seine gute Tat? „Dir will ich es erzählen, Harry, sonst niemand: ich habe ein Weib unberührt gelassen. Das klingt eitel! Doch du weißt, was das bedeutet. Sie ist sehr schön und hat eine auffallende Ähnlichkeit mit Sibyl Vane. Ich glaube, das war es auch, was mich zuerst zu ihr hinzog . . . Nun, Hetty ist natürlich nicht aus unserem Stand. Sie ist ein einfaches Landmädchen. Aber ich liebe sie wirklich. Das ist gewiß . . . Gestern trafen wir uns in einem kleinen Obstgarten. Die Apfelblüten fielen auf ihr Haar nieder, und sie lachte. Sie wollte sich heute morgen bei Tagesausbruch entführen lassen. Plötzlich kam mir der Entschluß, sie so blütenreich zu verlassen, wie ich sie gefunden hatte." – Aber der unbeugsame Realist Lord Henry sieht die Sache in anderem Licht. Er meint: „Ich kann mir denken, daß die Neuheit dieser Gefühlsregung dir ein wirkliches Vergnügen bereitet hat, Dorian. Aber ich kann dein Idyll für dich zu Ende erzählen: Du gabst ihr einen guten Rat und brachst ihr das Herz. Das war der Anfang deiner Besserung . . . Vom moralischen Standpunkt aus kann ich deine große Verzichtleistung nicht eben hoch einschätzen. Selbst als erster Versuch ist es höchst armselig, was du da geleistet hast." Die Motive einer sogenannten „guten" Tat haben ihren Grund oft in etwas kleinlichem und armseligem. War denn der in sich selbst verliebte Dorian, der zudem in einem durchaus verdorbenen Milieu ewig nichtstuender Menschen aufgewachsen ist, zu etwas wirklich „Gutem" fähig?! In einem Selbstbekenntnis gesteht er schließlich über seine fragliche „gute" Tat ein: „War es nur Eitelkeit, die ihn zu seiner einzigen guten Tat vermocht hatte? Oder

[1]) Siehe auch Leo Kaplan. Der tragische Held und der Verbrecher. Imago, Bd. IV, H. 2 (Abschnitt über Raskolnikow).

das Verlangen nach einer neuen Gefühlsregung, wie Lord Henry mit seinem spöttischen Lächeln angedeutet hatte? Oder jener Trieb eine Rolle zu spielen, der uns mitunter dazu drängt, etwas zu tun, was besser ist als wir selbst? Oder vielleicht das alles zusammen." Aus Eitelkeit und dem Triebe eine Rolle zu spielen hatte er jene „gute" Tat begangen, durch die er wiederum ein Frauenherz brach. Übrigens fällt dem Narzißten die Entsagung nicht schwer, da er im Grunde gar nicht fähig ist das Weib zu lieben. Dorian sagte einmal zu Lord Henry: „Ich wünschte, ich könnte lieben. Aber es scheint, daß ich die Leidenschaft verloren und den Wunsch vergessen habe. Ich habe mich zu stark auf mich selbst konzentriert." Darin besteht eben das Tragische des Narzißmus: man ist zwar auf sich selbst konzentriert, hat aber zugleich Verlangen nach dem anderen. Der Narzißt bleibt darum meistens unbefriedigt, weil er zu lieben wünscht, und doch es nicht recht kann.

Mit den Jahren entsteht auch im Narzißten ein Überdruß an der Selbstherrlichkeit, eine Übersättigung an Selbstliebe. Dann wird er kritischer zu sich selbst. Am letzten Abend seines Lebens, als er auf dem Heimwege sich befand, begegnete er zwei jungen Leuten in Gesellschaftstoilette und hörte, wie der eine dem anderen zuflüsterte: „Das ist Dorian Gray." „Er erinnerte sich, wie angenehm es ihm früher war, wenn man auf ihn zeigte, ihn ansah, oder über ihn sprach. Jetzt war er es müde, seinen eigenen Namen zu hören." Es ist der erste Ansatz zur Überwindung des Narzißmus.

Der selbstherrliche Narzißt erscheint sich selbst so etwas wie ein Gott, der von der ganzen Welt angebetet werden will. Und auch Gott ist nur eine Projektion des narzißstischen Menschen: dieser Gott hat doch nach dem Zeugnis der Bibel den Menschen zu dem Zwecke geschaffen, um von ihm gepriesen zu sein. Das Interesse, das ein Narzißt an seinen Mitmenschen hat, ist nur darin begründet, daß er von ihnen bewundert werden will. Der Nicht-Narzißt dagegen braucht die Welt, weil sein Liebesbedürfnis nur durch die Welt befriedigt werden kann (objekterotische Einstellung).

In Wirklichkeit aber ist der Narzißmus niemals vollkommen überwunden. Die narzißstische Stimmung wird nur modifiziert und in den Dienst der ethischen Tendenzen gestellt. Es ist nur eine andere Form der Eitelkeit, wenn man besser, tugendhafter als die anderen sein möchte, wenn man sogar von diesen anderen als Heros der Tugend und Pflichterfüllung bewundert werden will.

Noch in anderer Weise findet das Ethische im Narzißmus, oder richtiger in seiner intellektuellen Spiegelung, im Animismus, eine Unterstützung. Wilde sagt: „Nur in der Einbildung lebt das Gewissen, das den Sünder zu Tode hetzt." Indem aber der Animismus (der hinter jedem Geschehen ideele handelnde Personen sieht) das Gewissen objektiviert, schafft er eine quasi vom Individuum unabhängige und für es furchtbare Macht, der er sich beugen muß. Im Momente der Überwindung des Narzißmus übernimmt nun das Bildnis Dorians die Rolle des objektivierten Gewissens, das ihm zugleich die erschreckende Häßlichkeit seiner Seele vor Augen führt. „Einst hatte es ihm Vergnügen gemacht zu beobachten,

wie das Bild sich veränderte und alterte. In der letzten Zeit aber fand er daran kein Vergnügen mehr. Es hat ihm nachts den Schlaf geraubt. Wenn er von Hause fortgewesen war, hatte ihn die Angst verfolgt, fremde Augen könnten es zu sehen bekommen. Es hatte ihm jedes Lustgefühl mit Schwermut vermischt. Die bloße Erinnerung daran hatte ihm manchen Augenblick der Freude vergällt. Es war gleichsam sein Gewissen gewesen. Ja, es war sein Gewissen. Er wollte es vernichten.

„Er sah sich um und erblickte das Messer, mit dem er Basil Hallward erstochen . . . wie es den Maler getötet, so sollte es auch des Malers Werk und alles, was es bedeutete, töten . . . Er ergriff das Messer und durchschnitt das Bild."

„Man hörte einen Schrei und einen Sturz. Der Schrei war in seiner Todesangst so gräßlich, daß die Diener entsetzt aufwachten und zusammenliefen."

Nach animistisch-magischer Auffassung ist das Bild ein Substitut des Menschen, und was mit dem einen vorgenommen wird, geschieht auch mit dem anderen. Und so konnte der vom Messer Getroffene kein anderer sein als Dorian Gray selbst. Ins Psychologische übersetzt heißt es: Man kann das Gewissen des Menschen nicht vernichten, ohne diesen selbst nicht mitzuvernichten; denn beide sind zu fest miteinander verbunden.

Der reuige Sünder sehnt sich nach Strafe, er hat ein Sühnebedürfnis. So dachte auch Dorian in seinen letzten Tagen: „Ach, welch eine grauenhafte Verirrung seines Intellekts lag in dem Wunsch, daß das Bildnis die Last der Jahre tragen und er im Glanz ewiger Jugend strahlen möchte. Sein verfehltes Leben verdankte er dem. Es wäre besser für ihn gewesen, daß jeder Sünde die Strafe sofort gefolgt wäre. In der Strafe liegt Vergebung. Nicht die Bitte ‚Vergib uns unsere Sünden', sondern ‚Schlag uns für unsere Missetaten', sollte es im Gebet des Herrn heißen."

In der Strafe liegt Vergebung! Mit dem Tode Dorians war seine Seele wieder gereinigt. Als die Diener also in das Dachzimmer eintraten, „fanden sie an der Wand das herrliche Porträt ihres Herrn hängen, wie sie ihn zuletzt gesehen hatten, in all seiner wunderbaren, erlesenen Jugend und Schönheit. Auf dem Boden lag ein toter Mann in Gesellschaftsanzug, mit einem Messer im Herzen . . ." — — —

6. Das weite Land

Daß das Drama aus der dramatischen Spaltung hervorgeht, wollen wir auch durch die Analyse eines realistischen Werkes zeigen. Zu diesem Zwecke wählen wir die „Tragikomödie" von Arthur Schnitzler: „Das weite Land".

In diesem Stück sagt einmal der Hoteldirektor Aigner zu seinem Gast, dem Fabrikherrn Friedrich Hofreiter: „Sollt' es Ihnen noch nicht aufgefallen sein, was für komplizierte Subjekte wir Menschen im Grunde sind? So vieles hat zugleich Raum in uns —! Liebe und Trug . . . Treue und

Treulosigkeit . . . Anbetung für die eine und Verlangen nach einer anderen oder mehreren. Wir versuchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches . . . Das Natürliche . . . ist das Chaos. Ja – mein guter Hofreiter, die Seele . . . ist ein weites Land . . ."

Ja, „die Seele ist ein weites Land", und so vieles hat zugleich Raum darin. Dieses viele, das zugleich Raum in der Seele findet, ist aber oft kontradiktorischen Charakters, das eine kann nicht ruhig bei dem anderen bleiben. Wie soll man treu und treulos zu gleicher Zeit sein? Und trotzdem ist man das oft, wenigstens der unbewußten Tendenz nach. Da „treu" und „treulos" für das bewußte Ich sich nicht gut vereinigen lassen, so tritt die „dramatische Spaltung" in Funktion und bevölkert das „weite Land" mit vielen quasi Persönlichkeiten, die bei näherer Betrachtung sich als lauter Doppelgänger herausstellen.

Die beiden Obengenannten: Hoteldirektor Aigner und Fabrikherr Friedrich Hofreiter, sind eigentlich auch solche dramatische Personen. Um ihre dramatische Beziehung zueinander begreiflich zu machen, muß ich einiges vorausschicken.

Es gibt (in großen Zügen betrachtet) zwei Charaktertypen, die man passend als den „v e r t i e f t e n" und den „v e r f l a c h t e n" bezeichnen kann. Der vertiefte Charaktertypus nimmt die Lebensprobleme nicht leicht und verwickelt sich deshalb fortwährend in ernste seelische Konflikte. Dagegen berühren den Verflachten die Lebensprobleme nicht zu stark, er genießt das Leben solange es nur geht und macht sich nicht zuviel Skrupel, kümmert sich nicht über die Unvereinbarkeit von „treu" und „treulos", dient mit der rechten Hand Gott, mit der linken aber ebensoruhig dem Teufel.

Die Gegenüberstellung des Vertieften und des Verflachten gibt uns schon Goethe in den Gestalten des Dichters und der lustigen Person im „Vorspiel auf dem Theater" zu seinem „Faust". Auf die Aufforderung des Direktors, ein zugkräftiges Stück zu schreiben, erwidert der Dichter entrüstet:

Geh hin und such dir einen andern Knecht!
Der Dichter sollte wohl das höchste Recht,
Das Menschenrecht, das ihm Natur vergönnt,
Um deinetwillen freventlich verscherzen!

Die „lustige Person" sieht die Sache viel leichter an und gibt dem Dichter den guten Rat, seine dichterischen Geschäfte zu treiben,

Wie man ein Liebesabenteuer treibt,
Zufällig naht man sich, man fühlt, man bleibt,
Und nach und nach wird man verflochten . . .

Ob man zum vertieften oder verflachten Typus gehört, hängt davon ab, ob man extrem intovertiert oder extravertiert ist. Denn der Extravertierte ist seiner inneren Natur nach Herdenmensch. Je größer die Herde ist, zu der sich der einzelne hingezogen fühlt, mit der er sich vollkommen identifiziert, desto weniger Individualität muß er besitzen. Um

mit der Herde nicht in Konflikt zu kommen, um sich von ihr möglichst wenig zu unterscheiden, muß man nur das Überlieferte so hinnehmen, wie es einem gegeben ist, ohne zuviel daran zu kriteln. Das selbständige Nachdenken und Prüfen bringt zu oft mit dem Überlieferten und dadurch mit der Herde in Streit. Der Herdenmensch repräsentiert den „verflachten" Typus, der seinen Maßstab zur Beurteilung der Dinge bei der Herde entlehnt. Er hat keine eigene Beziehung zu den Dingen; er kann darum durch sein Handeln nie mit sich selbst in Widerspruch kommen, sondern nur mit der Herde und ihren Forderungen, über diesen Widerspruch aber setzt er sich leicht mit Hilfe irgendwelcher kritiklosen Sophismen hinweg.

Dagegen ist der Introvertierte sich selbst das höchste Gebot und ist nicht gewillt auf die Meinungen der anderen viel Rücksicht zu nehmen. Im extremen Fall entwickelt sich daraus der nicht ungefährliche Typus des „Sondermenschen", der sich als etwas Besonderes, Auserwähltes, nicht Alltägliches, mit besonderen Fähigkeiten Ausgestattetes vorkommt. Die trivialen Naturgesetze, wie auch die gewöhnlichen moralischen Vorschriften, sind nicht für den Sondermenschen geschrieben.

In gemilderter Form ergibt sich aus der Introversionsneigung aber der vertiefte Charaktertypus: er gibt sich selbst die Regeln für seinen Lebenswandel, er übernimmt sie nicht ohne Kritik und Prüfung aus dem Milieu; und verletzt er die sich selbst gegebenen Gesetze, so gerät er dadurch in Widerspruch mit sich selbst, erlebt also seelische Konflikte.

Die hier gezeichneten zwei Typen bedeuten nur gewisse Strömungen, die in jedem vorhanden sind: Wenn man müde wird die Lebensprobleme zu ernst zu fassen, wenn man ohnmächtig unter der Last der seelischen Konflikte wird, dann wird man auch geneigt, dem Ernste der Probleme die Spitze zu brechen: die Lebensauffassung wird verflacht.

In der Kunst sondern sich die beiden Typen voneinander; indem sie aber oft nebeneinander agieren und zu denselben Begebenheiten nur verschieden Stellung nehmen, verraten sie, daß sich hier die „dramatische Spaltung" auswirkt.

Der Hoteldirektor Aigner ist in früheren Jahren seiner von ihm geliebten Frau einmal untreu geworden. Die Frau konnte sich damit nicht abfinden, sie war zu stark enttäuscht, daß der Mann, der sie so geliebt, trotzdem fähig war sie zu betrügen. Man ging auseinander. Auch Aigner ist von der eigenen Handlung getroffen. Zu jener Zeit, als das alles vorgefallen, macht er seine berühmte Bergtour, wo er einen ziemlich gefährlichen Gipfel (den später sogenannten „Aignerturm") besteigt. Er sagt selbst darüber zu Hofreiter: „Ich will nicht eben behaupten, daß ich den Tod gesucht habe – der wäre einfacher zu haben gewesen – aber viel am Leben lag mir damals nicht. Vielleicht auch, daß ich eine Art Gottesurteil herausfordern wollte." Darauf Hofreiter: „Hören Sie, wenn alle Ehemänner in einem solchen Fall auf Felsen klettern wollten . . . die Dolomiten würden einen possierlichen Anblick bieten. Sie haben doch schließlich nichts Schlimmeres getan, als mancher andere auch." Für Aigner ist das Geschehene ein tragisches Erlebnis, Hofreiter kann über so etwas witzeln. Wie wenig der Verflachte den Vertieften verstehen kann, sieht man noch auch aus dem folgenden Gespräch:

H o f r e i t e r. Das Malheur war im Grunde nur, daß Ihre Gattin Ihnen draufgekommen ist. Sonst wären Sie vielleicht heute noch die glücklichsten Eheleute.

A i g n e r. Ein Malheur – ja . . .!

H o f r e i t e r. Wie hat sie's denn eigentlich erfahren?

A i g n e r. . . . Wie? Auf die einfachste Art von der Welt . . . Ich hab es ihr gestanden . . .

H o f r e i t e r. Wie – ? Sie haben ihr – ?

A i g n e r. Ja. Das war ich ihr schuldig – gerade weil ich sie anbetete. Ihr und mir. Ich wäre mir recht feig vorgekommen, wenn ich's ihr verschwiegen hätte. So leicht darf man sich die Dinge doch eigentlich nicht machen. Finden Sie nicht . . .?

H o f r e i t e r. Das war ziemlich großartig gedacht – wenn es nicht eben nur eine Art Affektation war. Oder Raffinement . . . Oder Bequemlichkeit . . .

Hier tritt klar der Unterschied der zwei Naturen zutage: für Aigner ist die Hauptsache in den Beziehungen zu der geliebten Frau eine vollständige Aufrichtigkeit, er kann nicht durch Lüge „glücklich" sein; das Vorgefallene bringt eine tragische Situation hervor, an der Aigner noch im späteren Leben leidet. Hofreiter nimmt solche Sachen weniger tragisch, nach seiner Aufassung kommt es nur darauf an, daß einem das „Malheur" nicht passiert, daß die betrogene Frau nichts erfährt, dann kann man sehr wohl noch „glückliche Eheleute" bleiben.

Und was Aigner nicht zustande bringt, nämlich ohne Schuldbewußtsein sich selber untreu werden, ist für Hofreiter überhaupt kein Problem: der hüpft von einer Liebesaffäre zur anderen, ohne sich viel Gedanken zu machen. Er sagt einmal zu einer seiner Geliebten, der Frau seines Bankiers, Adele Natter: „Wenn man Zeit hat und in der Laune ist, baut man Fabriken, erobert Länder, schreibt Symphonien, wird Millionär . . . aber glaube mir, das ist doch alles nur Nebensache. Die Hauptsache – seid ihr! – ihr – ihr! . . ."

Im Grunde bedeuten aber die Liebesaffären einem Hofreiter nichts Tieferes, sie berühren nur seine Oberfläche. Am Ende unseres Dramas, als Hofreiter den Liebhaber seiner eigenen Frau im Zweikampf getötet, und er seine gesellschaftliche Position erschüttert sieht, und die junge Erna (seine letzte Liebesaffäre) ihm doch noch überall folgen will, und ihn ihrer Liebe mit den Worten versichert: „Glaube mir, Friedrich, ich liebe dich, ich gehöre dir", – schreit er ihr entgegen: „Ich niemandem in der Welt. Niemandem. Will auch nicht . . ."

Hofreiter kann niemanden lieben, weil er eigentlich nur sich selbst liebt und nur dem Vergnügen, dem äußeren Genuß nachjagt. Das alles ist kein Widerspruch zu dem früher Gesagten. Der Verflachte ist zwar Herdenmensch, als solcher gibt er die Selbständigkeit des Urteils auf und hängt davon ab, was die anderen meinen und sagen. Aber im übrigen kann er ein vollkommener Egoist sein. Denn die Herde bildet sich aus eben solchen kleinlichen auf ihr eigenes Wohl bedachten Individuen. Es fällt dem einzelnen Individuum darum gar nicht schwer, auf die Gebote der Herde zu horchen. Denn die Herde fordert eigentlich nur das, was das

einzelne Individuum als Mitglied der Herde auch will. Dagegen gibt der Vertriefte die Freiheit und Selbständigkeit des Urteils in allen kulturellen und ethischen Fragen nicht auf, er muß sich selber Gesetzgeber sein, nach eigenen Grundsätzen handeln. Da hier der „Egoismus" in eine höhere ideale Sphäre eingeht, kann der so geartete Mensch sehr wohl in seinem sonstigen Verhalten zum Leben von grober Genußsucht und Eigenliebe frei bleiben.

Dieselbe Gegenüberstellung des verflachten und vertieften Charakterzuges geben uns die weiblichen Partner unserer beiden Helden: Frau Genia Hofreiter und die Schauspielerin Meinhold, die geschiedene Gattin Aigners. Frau Genia weiß von den Liebesabenteuern ihres Mannes, nimmt es aber fast gutmütig, als eine Angelegenheit, die nun einmal zu der bürgerlichen Ehe gehört. Dem Hausarzt, Dr. Mauer, gegenüber äußert sie sich sogar: „Zuweilen tut er mir gerade leid. Wirklich, Doktor, manchmal denke ich, es ist ein Dämon, der ihn so treibt." Darauf Mauer: „Ein Dämon – ? Na ja! . . . aber es gibt Frauen, die ihren Herrn Gemahl samt dem Dämon zum Teufel jagen in einem solchen Fall . . . wie es seinerzeit die (Frau Meinhold-Aigner) mit ihrem doch auch ziemlich dämonischen Gemahl gemacht hat." Und nun meint Genia: „Vielleicht hat sie ihren Gatten mehr geliebt als ich den meinen. Vielleicht ist es überhaupt die höhere Art von Liebe, die nicht verzeiht."

Wir sehen: Die eine Frau verlangt vom Manne aufrichtige Liebe; ist diese irgendwie gefährdet, so läßt sie sich von ihm scheiden, das Verbleiben an der Seite des Mannes hat für sie keinen Wert mehr. Die andere Frau aber ist die echte Ehefrau der bürgerlichen Gesellschaft: die Ehe ist für diese eine Versorgungsanstalt, sie läßt sich aushalten, genießt gern das Ansehen, das mit der sozialen Position des Mannes verbunden ist. Um diesen Preis nimmt sie auch die Untreue des Mannes, solange es nur nicht zu arg wird, mit in Kauf.

Diese Auffassung fühlt man auch heraus aus einem Gespräch, das Hofreiter mit seiner Frau führt. Das Gespräch bezieht sich auf den Selbstmord, den der junge Musiker Alexei Korsakow gerade begangen hat. Korsakow war mit Hofreiter befreundet, verkehrte im Hause und spielte dort öfters. Nun zerbricht sich Hofreiter den Kopf darüber, aus welcher Ursache der junge hoffnungsvolle Künstler sich das Leben genommen hat. Er will dahinterkommen, ob nicht ein Liebesverhältnis zwischen seiner Frau und Korsakow bestand und sie ihn dann „in Gnaden entlassen". Frau Genia gibt anfänglich keine direkte klare Antwort. Darauf ihr Mann: „Ich weiß wahrhaftig nicht, warum du dastehst wie eine Bildsäule, statt mir vernünftig zu antworten . . . Mir scheint, du traust mir nicht, Genia . . . Aber ich versichere dich, Genia – halt das nicht für Hinterlist – ich werde es vollkommen begreifen. Du hättest ja schließlich nur recht gehabt – ob's nun Alexei war oder . . . na, über den Geschmack kann man ja nicht streiten. Aber bekanntlich richtet sich in einem solchen Fall die Gattin selten nach dem Geschmack des Gemahls."

Der frivole Ton dieser Worte verrät eine ganze Weltanschauung: Ehe und Liebe sind zwei grundverschiedene Sachen. Die Ehe ist eine soziale Einrichtung, die Liebe eine Herzensangelegenheit. Daß solche zwei heterogene Sachen nicht immer zusammenfallen können, ist doch selbst-

verständlich! Und darum kann man sich darüber mit seiner Gattin ruhig aussprechen!

Die Entwicklung der Menschheit vom Ur- zum Kulturzustand könnte man als einen Prozeß des Anwachsens einer sexual-ökonomischen Tendenz charakterisieren: die maßlose Sexualität des Primitiven wird beschränkt und gebunden, die Affektivität für Kulturzwecke nutzbar gemacht. Die Notwendigkeit zeitweiliger Selbstbeherrschung auf sexuellem Gebiet wurde von der Menschheit mehr oder weniger klar sehr früh erkannt. Ein Ausfluß der sexual-ökonomischen Tendenz ist unter anderem auch die monogamische Ehe. Die monogamische Forderung der Kultur war aber nie imstande, die polygamischen Urtriebe gänzlich zu vernichten. Diese Sachlage führt nun zu der merkwürdigen Spaltung: Einerseits die legale Fiktion der monogamischen Ehe, andererseits die Abenteuer der erotischen Herzensangelegenheiten[1]).

Der Dualismus von Liebe und Ehe erklärt uns auch folgendes Gespräch zwischen Genia und Dr. Mauer. Der ist nämlich zu der jungen Erna nicht gleichgültig, die im Garten der Villa Hofreiters eine Tennispartie mitmacht. Nun das Gespräch:

> Genia. Wollen wir nicht zuschauen? Das Tennisspielen, das steht der Erna nämlich besonders gut zu Gesicht!
>
> Mauer (stehenbleibend). Haben Sie nicht den Eindruck, gnädige Frau, daß ich ihr vollkommen wurst bin?
>
> Genia. Das ist möglicherweise der beste Anfang für eine glückliche Ehe.

Die Ehe (wohlverstanden, die gut bürgerliche Ehe) ist keine Vollendung und Krönung der Liebesbeziehung, ist keine erotische, sondern bloß eine soziale Angelegenheit. Mit je mehr Gleichgültigkeit füreinander man in die Ehe hineintritt, desto leichter wird man auch dann die unausbleiblichen Extravaganzen des Ehepartners ertragen können! — —

Wir kommen nun auf die Angelegenheit des Korsakowschen Selbstmordes zurück. Frau Genia zeigt ihrem Manne einen Brief, den ihr Korsakow am Abend des Selbstmordes geschrieben, und aus dem mit Klarheit hervorgeht, daß sie nie seine Geliebte gewesen und er aus Verzweiflung in den Tod gegangen sei. Gerade aber diese Gewißheit von der „Unschuld" seiner Frau macht unseren Helden ganz nervös. Als ihn seine Frau zur Rede stellt, warum er so plötzlich und unbedingt mit Dr. Mauer ins Gebirge fort will, entsteht folgende Rede und Gegenrede:

> Hofreiter: Ich fühle mich seit einiger Zeit nicht besonders wohl . . . Sicher ist jedenfalls, daß ich von hier fort muß.
>
> Genia. Von hier!? . . . Von mir!!
>
> Hofreiter. Von dir — Genia —? . . . gut, von dir! Ja. Genia . . . du bist gewiß nicht stolz darauf, daß er (Korsakow) deinetwegen . . . daß du ihn sozusagen in den Tod — du bildest dir gewiß nichts ein, auf deine Standhaftigkeit, daß weiß ich ja alles . . .

[1]) Zu diesem Thema siehe auch Leo Kaplan. Grundzüge der Psychoanalyse, 2. Aufl., p. 199 ff., und desselben. Zur Psychol. d. Tragischen, Imago, Bd. I, H. 2 (Die Analyse von „Agamemnon" und „Baumeister Solnes").

G e n i a. Nun also, wenn du das weißt . . .

H o f r e i t e r. Ja, aber daß es überhaupt geschehen ist . . .

G e n i a. Was, was?

H o f r e i t e r. Daß er sich hat umbringen müssen . . . das ist das Furchtbare . . . darüber komm' ich nicht weg . . . – Ein anderer als ich würde vielleicht vor dir auf den Knien liegen, dich anbeten – wie eine Heilige – gerade deswegen! . . . Ich bin halt nicht so . . . Mir bist du gerade dadurch . . . gleichsam fremder geworden . . . Ja, wenn er dir zuwider gewesen wäre – ja, dann wär es die natürlichste Sache von der Welt. Aber nein, ich weiß ja, er hat dir sogar gut gefallen . . . Man kann schon sagen, du warst ein bissel verliebt in ihn. Oder – wenn ich's . . . um dich verdient hätte . . . wenn du mir gegenüber zu der sogenannten Treue verpflichtet gewesen wärst . . . Aber ich hab' doch wirklich kein Recht gehabt . . . na . . . davon müssen wir doch nicht erst reden. – Also ich frag' mich halt immer und immer wieder: Warum hat er sterben müssen? . . . Und verstehst du, dieser Gedanke . . . daß irgend etwas, das doch in Wirklichkeit gar nicht ist – ein Schemen, ein Phantom, ein Nichts, wenigstens einem so furchtbaren Ding gegenüber, einem so irreparablen wie der Tod – daß deine Tugend – einen Menschen in den Tod getrieben hat, das ist mir einfach unheimlich . . .

Was unseren Helden so aus der Fassung bringt, ist nicht der Tod seines Freundes. Denn Herr Hofreiter nimmt sich nichts zu stark zu Herzen. Was ihm in Wirklichkeit so unheimlich vorkommt, ist der Gedanke an die „Tugendhaftigkeit" seiner Frau. Denn er, der die Idee des rücksichtslosen erotischen Abenteuers verkörpert, kann sich nicht gut mit der Idee der ehelichen Treue abfinden, sie ist ihm ein Greuel. Ebenso wie dem Teufel des einfältigen christlichen Glaubens alles Heilige und Fromme ein Greuel ist.

Welchen Wert die Tugend der Frau Genia hat, ersehen wir aus dem Folgenden: In der Abwesenheit ihres Mannes, als er im Gebirge weilt, knüpft sie ein Liebesverhältnis an mit Otto Aigner, dem jungen Fähnrich, dem Sohne des Hoteldirektors und der Schauspielerin Meinhold. Unterdessen hat ein betrogener Ehemann, nämlich Natter, Hofreiters Bankier, aus Rache in einer Zeitung ein verleumderisches Gerücht ausgestreut, wonach der Selbstmord Korsakows auf ein sogenanntes amerikanisches Duell zurückzuführen sei. Das sollte ein gewisses ungünstiges Licht auf Hofreiter werfen. Diese Zeitungsnotiz rot unterstrichen, wurde unter die Gäste in der Villa Hofreiters hingelegt. Und nun belauschen wir folgendes Gespräch zwischen Frau Genia und Otto:

G e n i a. Sie glauben es?

O t t o. Die unsinnige Duellfabel? Was fällt Ihnen ein?

G e n i a. Aber daß diese Fabel vielleicht nicht ohne Grund entstanden ist! . . . Mit einem Wort, daß ich – auch Korsakows Geliebte war.

O t t o. Nein, ich glaub' es nicht.

G e n i a. Warum sollten Sie's nicht glauben . . . Weil ich es leugne? Das ist kein Gegenbeweis. Ich an Ihrer Stelle . . . ich würde es glauben –.

Wir sehen: Frau Genia ergreift das verleumderische Gerücht und sucht ihm Wahrscheinlichkeit zu verleihen. Warum? Die Antwort kann nur die sein: Die eheliche Treue bewahrt die „anständige" Frau nur aus Vorurteil, nicht aus tieferer Überzeugung. Denn schon im ersten Gespräch mit ihrem Manne über die Korsakowsche Angelegenheit sagt sie: „Er (Korsakow) war nicht mein Geliebter. Er war leider nicht mein Geliebter. Ist dir das genug?" Darauf später Hofreiter: „Du vergißt, was du früher gesagt hast. ‚Er war leider nicht mein Geliebter.' Wenn du selbst es bedauerst, daß du's nicht warst, so kann doch nicht viel dazu gefehlt haben." Warum wurde sie nicht Korsakows Geliebte? „Ich hätte nicht können", sagt sie. „Weiß Gott warum. Ich hätt' nicht können." – Die Anständigkeit und eheliche Treue mancher bürgerlichen Frau hat keine tiefere Wurzel, ist eher die Folge von Sklavenmoral und Denkfaulheit. Und darum gibt diese sogenannte Anständigkeit auch bald nach. Frau Genia sagt selbst von sich zu ihrem Geliebten Otto: „Warum hältst du mich für besser als ich bin? Ich bin nicht besser als andere sind. Merkst du's denn nicht? Ich lüge, ich heuchle. Vor allen Leuten spiel' ich Komödie . . . Ich spiele die anständige Frau – und nachts laß ich das Fenster offenstehn für meinen Liebhaber . . ." –

Die Liebesaffäre der Frau Genia mit Otto ist nun ihrem Manne bekanntgeworden. Denn in der Nacht, als er noch unerwartet zurückkam, trat er in seinen Garten und belauschte da die Szene, wie Otto aus dem Fenster seiner Frau stieg. Er erzählt das seinem Freunde Dr. Mauer und fügt hinzu: „. . . ich will dir nur sagen, daß deine Schadenfreude gegenstandslos ist. Denn dazu müßte ich die Sache ja als etwas Schmerzliches oder mindestens als ärgerlich empfinden. Und das ist absolut nicht der Fall. Im Gegenteil. Es ist mir eher wie eine innere Befreiung. Ich gehe nicht mehr als Schuldiger in diesem Hause herum. Ich atme wieder auf. Es ist gewissermaßen, als hätte sie Sühne getan für den Tod Korsakows, und zwar in einer höchst vernünftigen und schmerzlosen Weise. Sie fängt an, mir wieder menschlich nahe zu sein. Wir leben wieder sozusagen – auf demselben Stern."

Herr Hofreiter ist fast glücklich darüber, daß seine Gattin ihm die Treue gebrochen hat. Es ist ihm wie eine innere Befreiung, er braucht nicht mehr als Schuldiger in seinem Hause herumzugehen. Die eheliche Treue, die ihm seine Frau bis jetzt bewahrt hat, mußte auf ihn als ein Vorwurf wirken. Da sie aber selbst jetzt gesündigt hat, sind sie einander wert!

Wir wissen aber, die Seele ist ein weites Land, und so vieles, was sich so schwer miteinander zu vertragen scheint, hat dort Raum. Hofreiter, der so glücklich über die Untreue seiner Gattin zu sein scheint, beleidigt dennoch absichtlich im Gespräch ihren Liebhaber Otto und fordert ihn. Frau Genia fragt ihn in höchster Verwunderung: „Warum also? Wenn dir an mir noch das geringste läge . . . wenn es Haß wäre . . . Wut . . . Eifersucht . . . Liebe . . ." Darauf er: „Na ja, von all dem verspür' ich allerdings verdammt wenig. Aber man will doch nicht der Hopf sein." D. h. obgleich Hofreiter die Untreue seiner Frau sehnlichst gewünscht hat, scheint diese Tatsache doch als eine Ich-Verletzung zu wirken: sein Ich, das gewohnt ist, als Sieger über andere Ehemänner aufzutreten, ist

nun selbst in die Lage des betrogenen Ehemanns gekommen und kann nicht den anderen über sich triumphieren lassen. Die sogenannte Eifersucht ist ein ziemlich gemischter seelischer Zustand, es spricht sich hier nicht nur Liebe und Haß aus, sondern auch eine ziemliche Dosis verletzter Eitelkeit. Und vielleicht ist die letztere Komponente die stärkste!

Nach dem Duell mit dem Fähnrich, den er totgeschossen hat, ist Hofreiter doch nahe am Zusammenbrechen. Als Erna ihn in diesem Moment ihrer Liebe versichert und ihn nicht verlassen will, sagt er zu ihr: „Du stehst jetzt unter dem Eindruck dieser Sache. Wahrscheinlich imponiert's dir sogar, daß ich . . . aber das ist Täuschung. Alles ist Täuschung. Nächstens schnapp' ich doch zusammen." Der genußsüchtige Mensch ist an dem Punkt angelangt, wo er Ekel vor sich selbst empfindet! Jede Entfaltung einer bestimmten Tendenz schlägt auf dem Gipfel angelangt ins Gegenteil um. Auch der unbändige narzißstische Trieb im Menschen, der ihn dazu treibt, unbedingt über die anderen zu triumphieren, reizt Gegenkräfte, provoziert widerliche Situationen, an denen der narzißstische Held sich den Schädel zerschellt. –

Der bürgerliche Mensch hat sich im Laufe der kulturellen Entwicklung Hemmungen auferlegt, hat versucht seine Urtriebe zu zähmen. Das ist ihm aber nicht in vollkommener Weise gelungen. Die verdrängten Triebe suchen ihn zu überrumpeln, unternehmen aus ihrer Verbannung Ausfälle. Aber die Verdrängung aufzuheben gelingt auch den aufständischen Trieben nicht. Die Folge davon ist nun die Zerrissenheit der Seele des Kulturmenschen, die dramatische Spaltung: er ist weder wild noch gezähmt, weder Sünder noch Heiliger. Und in diesem Sinne verstehen wir folgendes Gespräch zwischen Frau Genia und Dr. Mauer, mit dem wir unsere Analyse von Schnitzlers Drama abschließen möchten:

> Genia. Liebessachen sind nichts anderes, Doktor, glauben Sie mir (als Spielerei). Und wenn man erst drauf gekommen ist, sehr lustig anzusehen – und mitzumachen.
>
> Mauer. Wenn man drauf gekommen ist . . .
>
> Genia. Werden Sie auch, lieber Freund. Die dummen schweren Worte, die blasen Sie nur gefälligst in die Luft . . .
>
> Mauer. Es gibt vielleicht wirklich nur ein Schweres auf der Welt – und das heißt Lüge.
>
> Genia. Lüge? Gibt's denn das in einem Spiel? List oder Spaß heißt es da.
>
> Mauer. Spiel –?! Ja, wenn es so wäre! . . . Ich versicher Sie, Genia, nicht das geringste hätt' ich einzuwenden gegen eine Welt, in der die Liebe wirklich nichts anderes wäre als ein köstliches Spiel . . . Aber dann . . . dann ehrlich, bitte! Ehrlich bis zur Orgie . . . Das ließ ich gelten. Aber dies Ineinander von Zurückhaltung und Frechheit, von feiger Eifersucht und erlogenem Gleichmut – von rasender Leidenschaft und leerer Lust, wie ich es hier sehe – das find' ich trübselig und grauenhaft – . . . Die Freiheit, die sich hier brüstet, der fehlt es am Glauben an sich selbst. Darum gelingt ihr die heitre Miene nicht, die sie so gerne annehmen möchte . . . darum grinst sie . . . wo sie lachen will. – – –

7. Die illusorische Auffassung der Wirklichkeit und die dramatische Spaltung

Die Verdrängung bewirkt die dramatische Spaltung, das scheinbare Zerfallen des Ich in verschiedene Personen. Die verschiedenen Personen z. B., die im Traume agieren, verkörpern die verschiedenen Affekte und Begehren des Träumenden, sie lassen sich nach vollzogener Analyse des Traumes in das Ich des Träumenden einordnen. Wähnt der Träumer eine mehr oder weniger reiche Mannigfaltigkeit von Sonderexistenzen vor sich zu haben, so gehen uns, den Wachenden und Wissenden, alle diese Existenzen vollkommen in das Ich des Träumenden auf. Die Traummannigfaltigkeit ist uns bloße Illusion, es gibt da nur das e i n e, das allmächtige, aber sich selbst betrügende Ich.

Ebenso gaukelt uns die dramatische Kunst lebenstreue Bilder von mannigfachen reichen Begebenheiten vor. Aber auch diese dem „Zuschauer" gegenüberstehende „Wirklichkeit" entpuppt sich letzten Endes als der Zuschauer selbst. Die Sonderheit von Bühne und Zuschauerraum, von Zuschauer und Schauspieler beruht wiederum auf einer eigentümlichen Illusion, wie diejenige Sonderheit von Traum und Träumer.

Wir sind gewohnt, einen scharfen Unterschied zwischen Traum und „Wirklichkeit" zu setzen, der soweit geht, daß wir eine unangenehme Wirklichkeit nachträglich für einen „bösen Traum" erklären. Der Traum ist uns in diesem Sinne eine „Unwirklichkeit", etwas der „handgreiflichen Wirklichkeit" Entgegengesetztes.

Ich will mich nicht in eine Kritik dieser alltäglichen Anschauung einlassen. Einer ernsten erkenntnis-theoretischen Prüfung wird sie nicht standhalten können. Es ist nur wichtig, auf die psychologisch wertvolle Seite der Sache hinzuweisen. Es liegen hier nämlich verschiedene W e r t u n g e n zweier Wirklichkeiten vor: der Traumwirklichkeit und der Wachwirklichkeit. Dem Menschen einer nüchternen Zeit erscheint die Wachwirklichkeit in einem höheren Grade wirklich als diejenige des Traumes.

Anscheinend unterscheidet sich die Traumwelt von der Wachwirklichkeit durch ihren „subjektiven" Charakter, da sie nur dem Träumenden selbst zugänglich ist. Schon der alte Heraklit weist darauf hin, der sagt: „Die Wachenden haben eine gemeinsame Welt, doch jeder Schlummernde wendet sich nur an seine eigene[1])." Nun haben wir aber früher festgestellt, daß für den Primitiven (richtiger den animistisch Denkenden) diese Behauptung nicht ganz stichhaltig ist, denn er macht keinen wesentlichen Unterschied zwischen Traum und Wachleben, indem er das eine in das andere hineinspielen läßt. In Sage und Mythus wird der Traum als „objektive" Begebenheit, die auch von anderen, nicht nur vom Träumenden allein wahrgenommen werden kann, aufgefaßt. Es ist auch nicht zu vergessen, daß die Wirkungen, die in uralten Zeiten durch magische Manipulationen erzielt wurden, eben als solche „Träume" zu betrachten sind, denen aber man den objektiven Charakter nicht absprechen kann. Denn

[1]) Herm. Diels. Fragmente der Vorsokratiker, Bd. 1, 2. Aufl., Berlin, Weidmannsche Buchh., 1906, p. 75.

die Magie schaffte ursprünglich Objekte gemeinsamer Wahrnehmung. Die Traumwelt, die Schöpfung des Träumenden, scheint unter Umständen objektiven Charakter anzunehmen. Wo liegt die Garantie, daß nicht auch die Vielheit und Sonderheit der Existenzen in der schlechthin sogenannten objektiven Wirklichkeit nur Illusion sei?

Kann der träumende Geist des einzelnen so was wie eine objektive Welt aussehend erschaffen, so ist vielleicht diese ganze uns umgebende Welt auch nur der Traum eines „ewigen" Geistes? Und der junge Schopenhauer z. B. nimmt es wirklich an. In einem ersten Entwurf zu seiner Philosophie heißt es einmal: „Meine Phantasie spielt oft . . . mit dem Gedanken, aller Menschen Leben und mein eigenes seyen nur Träume eines ewigen Geistes, böse und gute Träume, und jeder Tod ein Erwachen[1])."

Der urwüchsige Animist behauptet: Der Traum ist ein Leben (ist ebenso real, wirklich, wie sonst das Leben). Diese Formel wird im Verlauf der Zeiten umgedreht und auf den Kopf gestellt, und nun behauptet man: Das Leben ist ein Traum, ist etwas Unreales, Illusorisches. Insbesondere folgt aus der letzteren Formel die „Unwirklichkeit" aller Vielheit und Sonderheit. Denn sie machen doch das Wesen der Welt aus, diese ist aber bloß „Schein", der Selbstbetrug des träumenden Geistes. In diesem Sinne ist wohl der Ausspruch eines alten griechischen Philosophen, Antiphon, zu verstehen: „Alles ist für den Logos eins. Hast du dies verstanden, so weißt du, daß für ihn (den Logos) nichts Einzelnes existiert, weder von dem, was der Weitestblickende mit dem Auge erschaut, noch von dem, was der Weitestdenkende mit der Denkkraft erdenkt[2])."

Der narzißstisch-animistische Mensch ist von dem Allmachtgedanken durchdrungen. Der Träger der Allmacht ist ursprünglich das Ich, das Selbst, oder indisch gesprochen der Âtman. Der Âtman ist der Schöpfer der Welt, wie es Bṛhad-âranyaka-upanishad 1, 4,1, heißt: „Am Anfang war diese Welt allein der Âtman, in Gestalt eines Menschen. (Da der Âtman keine Freude an seinem Alleinsein hat, erschafft er die Welt aus sich selbst). Da erkannte er: ‚Wahrlich, ich selbst bin die Schöpfung; denn ich habe diese ganze Welt erschaffen'." Nun läßt eine Allmacht keine zweite neben sich zu, denn sonst könnte sie durch diese in ihrem Wirken irgendwie behindert werden und folglich aufhören Allmacht zu sein. Es kann somit nur eine einzige Allmacht geben. Und diese Allmacht ist das schöpferische Prinzip der Welt und soll zugleich das Wesen meines Ich ausmachen! Der Widerspruch, der in dem Allmachtgedanken liegt — der Widerspruch zwischen dem individuellen und dem universalen Âtman —, löst die altindische Philosophie dadurch, daß sie das Ich als Illusion (Mâyâ) erklärt. Wohin verschwindet der „Raum im Topfe", wenn der Topf zerbricht? Er zergeht im Weltraume; so auch das einzelne Ich im universalen Âtman, meint der indische Philosoph Gaudapâda (Mândûkya-Karika)[3]).

In einer Rede Buddhas wird behauptet, daß der Mönch die Fähigkeit

---

1) Schopenhauer. Werke, herausg. von Deussen, Bd. 11, p. 29.
2) Diels, Vorsokratiker, Bd. 2. Berlin 1907, p. 591.
3) Nach der Übers. von Deussen. Sechzig Upanistads des Veda.

besitzen soll, sein Gemüt auf den magischen Machtkreis zu lenken und dadurch in den Zustand versetzt zu werden, wo er imstande sei: „als nur einer vielfach zu werden, und vielfach geworden wieder einer zu sein". Der narzißstische Mensch mit seinem magischen Bewußtsein traut sich hier ein Kunststück zu, das nur eine animistische Ausdeutung eines psychischen Zustandes ist. Denn wie kommt der Mönch in jenen magischen Machtkreis hinein? Darüber heißt es: Der Mönch „läßt aus diesem Leibe einen anderen hervorgehen, formhaft, geistig gestaltet, mit allen Gliedern begliedert, sinnenfällig . . .[1])." Der Mönch läßt also aus diesem Leibe einen anderen hervorgehen, d. h. er projiziert sich selbst in die Welt hinein (ebenso wie oben der Âtman), was zum Wesen auch der dramatischen Spaltung gehört: dadurch wird er vielfältig, und bleibt doch der eine. Die indische Philosophie tut noch einen Schritt weiter: sie erklärt die dramatische Spaltung als zum Wesen der Welt gehörig. Der schöpferische Âtman besitzt die magische Fähigkeit vielfach zu werden, und vielfach geworden doch eins zu sein. So Çvetaçvatara-upanishad 9,9–10:

. . . .
Der hat als Zauberer diese Welt geschaffen,
In der der andere ist verstrickt durch Blendwerk.
Als Blendwerk die Natur wisse,
Als den Zaubrer den höchsten Gott;
Doch ist von seinen Teilstoffen
Durchdrungen diese ganze Welt.

Der höchste Gott ist also ein Zauberer, der die Macht besitzt, in Teilstoffe zu zerfallen und dadurch eine Vielheit von Einzelexistenzen vorzutäuschen. Die Welt ist gleichsam aus der dramatischen Spaltung des höchsten Gottes entstanden.

Die Welt ist ein Zauberwerk des ewigen Geistes, des höchsten Gottes, die Vielheit in ihr ist nur Blendwerk, Illusion oder, modern gesprochen, haftet nur der „Erscheinung" an. Das „Wesen" der Welt (oder mit Kant zu sprechen das „Ding an sich") ist frei von aller Vielheit und darum auch von aller Qualität, von jeglicher Unterschiedbarkeit. Oder wie es Bṛhad-arânyaka-upanishad 3, 8,8–10 heißt: „Es ist das, was die Weisen das Unvergängliche (aksharam) nennen; es ist nicht grob und nicht fein, nicht kurz und nicht lang; nicht rot und nicht anhaftend; nicht schattig und nicht finster, nicht Wind und nicht Äther (Raum); nicht anklebend; ohne Geschmack, ohne Geruch, ohne Auge und ohne Ohr, ohne Rede, ohne Verstand, ohne Lebenskraft und ohne Odem; ohne Mündung und ohne Maß, ohne Inneres und ohne Äußeres; nicht verzehret es irgendwas, nicht wird es verzehrt von irgendwem . . ." Und ebenso ib. 4,4, 23: „Er aber, der Âtman, ist nicht so und nicht so. Er ist ungreifbar, denn er wird nicht gegriffen, unzerstörbar, denn er wird nicht zerstört, unhaftbar, denn es haftet nichts an ihm; er ist nicht gebunden, er wankt nicht, er leidet keinen Schmerz."

Die Vielheit (d. h. Raum, Zeit und Kausalität) ist ein Charakteristi-

[1]) Buddhas Reden aus d. längeren Sammlung usw.

kum, das nur an die Welt der Erscheinung anwendbar ist. Das Ding an sich, der Âtman, der „innere Kern“ der Dinge ist qualitätslos, darum auch unerkennbar. Und dieses unerkennbare Ding an sich wird uns als jene Vielheit offenbar. Darum wird der Âtman, „das innere Selbst in allen Wesen“ (Mundaka-upan. 2,1, 4), charakterisiert als das,

Was offenbar ist und doch verborgen . . .
(ib. 2,2, 1).

Der indische Gedanke hat ethische Konsequenzen, wie sie insbesondere im Buddhismus (sowie in der Schopenhauerschen Philosophie) zutage treten. Jedes Ding sucht jedem anderen den Raum und die Zeit streitig zu machen. Jedes Ich fühlt sich als das einzig Wertvolle in der Welt und will sich mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln rücksichtslos behaupten. Wer aber eingesehen hat, daß Vielheit und Sonderheit Illusion, Mâyâ, Verblendheit sei, daß der Unterschied zwischen Ich und Du nicht wesentlicher Natur sei, der kann nicht mehr mit aller Rücksichtslosigkeit sich selbst und nur sich selbst behaupten wollen. Wenn der Gauner sein Opfer übervorteilt oder der Mörder gar es tötet, so sehen sie in ihrem Opfer etwas absolut Fremdes, von ihnen Gesondertes. Aber wie der „Raum im Topfe“ nur eine Offenbarung des Raumes schlechthin ist, ebenso sind das Ich und das Du (d. h. das fremde Ich) nur Offenbarungen des Einen, des universellen Âtman, des Willens zum Leben. Der Egoist ist im Schleier der Mâyâ verstrickt, von der Illusion der Vielheit geblendet. Der Einsichtige aber, der „vollkommen Erwachte“ ist von aller Verblendheit geheilt, und damit auch vom rücksichtslosen Egoismus. Oder mit den Worten eines buddhistischen Weisen ausgedrückt: „Geist, Gedanke und alle Sinne sind dem Gesetz von Leben und Tod unterworfen. Für die Erkenntnis des Ich und der Gesetze von Geburt und Tod gibt es kein Erfassen und keine Sinneswahrnehmung. Hat man sich selbst erkannt, und hat man erkannt, wie die Sinne funktionieren, bleibt kein Raum für die Idee des ‚Ich‘, kein Boden für ihre Gestaltung. Aus dem Begriff des ‚Ich‘ entspringt alles Leid, er bindet die Welt wie mit Fesseln. Aber hat man erkannt, daß es kein ‚Ich‘ gibt, das gefesselt werden kann, dann sind alle diese Ketten gesprengt“ (Fo-Sho-Hing-Tsan-King)[1]).

Im Stadium des urwüchsigen Narzißmus ist sich jedes Ich das Höchste und Wertvollste; dieses Ich, ohne sich viel Gedanken zu machen, macht jedem anderen den Raum und die Zeit streitig. Erst der sich selbst überwindende Narzißmus kommt dazu, die absolute Wertigkeit des einzelnen isolierten Ich aufzugeben. Und das geschieht nur in der Weise, daß das Ich sich in dem Du wiederfindet. Denn völlige Entsagung ist im Grunde gar nicht möglich. Der Sich-selbst-Liebende liebt auch ferner sich selbst, aber in dem anderen, mit Hilfe der Identifikation. Indem nun der Mensch sich in jedem anderen „wiedererkennt“, muß er die Vielheit für bloße Illusion erklären.

Die Erkenntnis, die an die Welt als Erscheinung gebunden ist und darum den Gesetzmäßigkeiten von Raum, Zeit und Kausalitiät unterstellt ist, sieht überall isolierte Punkte, Individualitäten, Ich und Du. Dieser

[1]) Lafcadio Hearn. Buddha. p. 181.

Erkenntnis ist das Leben ein großes Drama, ein Kampf entgegengesetzter, einander feindlicher Kräfte. Dem zartfühlenden Menschen widerstrebt es, diesen ewigen Kampf, diese ewige Feindschaft aller gegen alle anzusehen und mitzumachen. Er kommt auf den Einfall, das Weltdrama für ein Puppenspiel zu erklären: die Puppen von der Hand eines geschickten Regisseurs hin und her gezogen, denken sich etwas zu sein, bilden sich ein, nach eigenem Willen und Gutdünken zu handeln. In Wirklichkeit sind sie nur Phantasiegebilde eines ewigen Geistes. Das Weltgeschehen ist gleichsam der dramatische Konflikt der Weltseele.

8. Das Problem des Tragischen

In der dramatischen Kunst weiden wir uns oft an schmerzlichen Kämpfen, die zum Untergang des Helden führen. Wie ist es nun zu erklären, daß Untergang und Unglück des Helden zum Gegenstand wonniglichen Schauspiels werden konnte?

Das Rätsel des tragischen Schicksals läßt sich am leichtesten lösen, wenn man sich gedanklich in jene uralten Zeiten zurückversetzt, wo die Kunst noch eine sakral-magische Handlung war.

Eine der wichtigsten unter diesen Handlungen war der Zauber der Hervorbringung des Feuers (oder der Förderung der Wiedergeburt der Sonne). Dieser Zauber beruht auf der primitiven Auffassung, nach der die Sonne jeden Abend stirbt und dann am nächsten Morgen wiedergeboren wird. Wie es z. B. in einer altägyptischen Hymne vom Sonnengott Rê lautet: „. . . die Götter jauchzen, wenn sie Rê bei seinem Erscheinen sehen und seine Strahlen die Länder überfluten. Die Majestät dieses ehrwürdigen Gottes schreitet weiter und vereinigt sich mit der Erde am Westberg; allmorgentlich wird er geboren, wenn er seine Stelle von gestern erreicht hat[1])." Aus dieser Auffassung fließt die fernere: Der Tod ist die Voraussetzung des Lebens, wie der Untergang der Sonne die Voraussetzung für ihr Wiedererscheinen ist.

Diese Auffassung tritt uns z. B. in der altmexikanischen Tradition entgegen. „In der Tat heißt es in einem (mexikanischen) Mythus, daß sich einst sämtliche Götter von dem Windgotte opfern ließen, um der stillstehenden Sonne Bewegung zu verleihen. Ebenso vollzieht er im Codex Borgia das Menschenopfer und erscheint dort sogar selbst als Geopferter, d. h. als ein Gott, der selbst in dem Menschenopfer getötet wird[2])." Sehr klar spricht sich diese Auffassung auch in einem Fest der Comanchen aus, wo angeblich durch den ersten Strahl der aufgehenden Sonne ein Mann getötet wird und darauf die Sonne in Gestalt eines fünfjährigen Knaben verehrt wird, was K. Th. Preuß als eine Erneuerung der Sonne auffaßt[3]).

In der Feier der Comanchen wird ein Mann getötet und an seine Stelle tritt nun ein junges Kind. In der „Erscheinung" sind der Getötete und

---

[1]) Günther Roeder. Urkunden zur Religion d. alten Ägyptens. Jena 1915, p. 1.

[2]) Preuß. Der Ursprung d. Menschenopfers in Mexiko. Globus, Bd. 86, p. 114.

[3]) Ibid., p. 111.

der junge Knabe voneinander unterschieden. Der Idee nach sind sie aber nur Phasen desselben Sonnenganges, also Manifestationen des ewigen Einen. Oder nach unseren früheren Auseinandersetzungen sind die beiden nur die „dramatische Spaltung“ des Sonnengottes.

Das sehen wir klar auch im Osiris-Kultus. Wie Plutarch berichtet, steigen die Ägypter am 19. Athyr (= 31. Okt.) des Nachts zum Meere hinab. Die Priester tragen den heiligen Korb, worin sich das goldene Gefäß befindet. Sie nehmen von dem Trinkwasser und gießen hinein, und Geschrei der Anwesenden entsteht, Osiris sei gefunden. Dann vermischen sie fruchtbare Erde mit dem Wasser, tun Gewürze und Spezereien hinzu und formen daraus ein Bildchen, das sie ankleiden und schmücken. Der Sinn der Handlung ist der: „Den verschwundenen Gott, den man suchte, hat man im Nil gefunden. Osiris ist ein Nilgott; Nilerde ist sein Leib und Nilwasser ist sein Blut. Obwohl er gestorben ist, ist er nicht tot; denn als Zeichen seines Lebens sprossen die Gewürzstauden aus seinem Körper. So kann man seinen Tod auch als seine Geburt auffassen, genauer als seine Wiedergeburt: Orsiris stirbt im Nil, um in den Pflanzen zu neuem Leben zu erstehen[1]).“

Ein Mensch oder ein Gott wird geopfert, damit neues junges Leben erblühen kann (Fruchtbarkeitszauber). Die sterbenden alternden Kräfte der Natur müssen erneuert, verjüngt werden, zu diesem Zwecke führt man das Schauspiel des sterbenden (und wiederaufstehenden) Gottes auf (imitative Magie). Wir ahnen bereits, warum der tragische Held untergehen muß: er verkörpert die Tradition des (zum Zwecke der magischen Förderung der Fruchtbarkeit) sterbenden Gottes.

Das tragische Geschick des Helden führen wir also auf den uralten Fruchtbarkeitszauber zurück. Ein Alter wird getötet, damit das junge Leben desto herrlicher blühen kann. Nun haben wir früher gesehen, daß zum Fruchtbarkeitszauber auch der Koitus gehört[2]). Damit dieser in seiner Wirksamkeit recht vollkommen ausfällt, ist es notwendig, daß er von einem Jungen, noch in vollem Besitz seiner Potenz sich Befindenden ferner ausgeübt wird. Mit der „Tötung des Alten“ verband sich wahrscheinlich auch die Übernahme seiner sexuellen Pflichten durch den jüngeren Nachfolger.

Erinnern wir uns, daß die primitive religiöse Gemeinde eigentlich nicht über die Grenzen der erweiterten Familie ging und daß der Vater (Patriarch) alle priesterlichen Funktionen in seiner Hand innehatte[3]). Wurde dieses Familienoberhaupt und Priester zu alt, um den sakralen Koitus wirksam weiter zu üben, so wurde er getötet (um nicht der Gemeinde ferner zur Last zu fallen) und seine Pflichten übernahm der Sohn.

---

[1]) Hugo Greßmann, Tod u. Auferstehung d. Osiris. Leipzig 1923, p. 3 u. 8.

[2]) So wurde z. B. Osiris in Form einer Mumie ausgesetzt; „um den Begriff des ‚lebendigen Leichnams‘ zum Ausdruck zu bringen, versieht man diese Lehmfiguren meist mit dem aufgerichteten Geschlechtsgliede . . .“ (Hugo Greßmann, a. a. O. p. 8). Damit ist eben ausgesprochen, daß zum Fruchtbarkeitszauber zwei Sachen gehören: der Tod und der Koitus.

[3]) So z. B. das Volk der Veden: „es gibt keinen von der Masse des Volkes geschiedenen und bevorzugten Priesterstand, sondern jeder Hausvater ist zugleich für sich und die Seinigen Priester und besorgt die Familienopfer selbst . . .“ Carl Friedrich Koeppen. Relig. d. Buddha, 2. Aufl., Bd. I, p. 2, Berlin 1906.

Der Zug, die Alten zu töten, hat sich in manchen Märchen noch erhalten. Ein altindisches Märchen z. B. erzählt: „Ein jugendlicher König lebte einst hier in Indien, der nur junge Leute leiden mochte. Eines Tages brach er zu einem Eroberungszuge auf. Vor dem Aufbruch aber sagte er zu allen seinen Leuten: ‚Sorget dafür, daß sich in meinem Heere keine alten Männer befinden' . . . Ein Mann aber, welcher zu dem Heereszuge gehörte, hatte seinen Vater so lieb, daß er ihn heimlich doch mitnahm . . . (Nun gerät das Heer in eine dürre Gegend und ist ohne Wasser. Um Mittel zu finden, an ein Wasser zu gelangen, sucht man jetzt einen alten erfahrenen Mann, der darüber Rat erteilen könnte. Nun kann jener Sohn seinen Vater ans Licht bringen)[1])." Denselben Zug finden wir auch in einem mittelalterlichen Märchen: „Zu der Zeit, wo das römische Reich annoch klein, unter den ersten Königen stand, starb einmal ein König und hinterließ das Reich seinem noch jungen Sohne, und wie es des öfteren bei einem Thronwechsel geschieht, entstand auch bei diesem Herrschaftsantritt Unordnung und Empörung im Lande, und die Stadt wurde von Feinden belagert. Und die Belagerung zog sich monatelang hin, so daß die Bürger argen Hunger zu leiden begannen, und während tagtäglich vor den Toren gekämpft wurde, innen aber Furcht und Hunger mehr und mehr zunahmen, erließ der junge König auf den Rat seiner Fürsten, die ihm gleich waren an Alter und Weisheit, eine Verordnung in der Stadt, es sollten alle Greise und Greisinnen getötet werden, mit der Begründung, wer weder die Stadt mit Waffen zu schützen noch mit seiner Hände Arbeit für ihre Ernährung sorgen könne, dabei aber täglich ebensoviel esse wie der Weidlichste, sei unwert zu leben; und weiter verfügte der König, daß, wer etwa seine Eltern dem allgemeinen Morden entziehe, mit ihnen dem Todesurteil unterliegen solle. So erschlugen denn die Söhne allesamt erbarmungslos ihre Eltern, und kein Vater hatte, schrecklich schon, es zu sagen, einen grimmigeren Feind als den Sohn . . .[2])."

In diesen Märchen tritt klar zutage, daß die Jugend dem Alter feindlich gesinnt ist (im indischen Märchen heißt es auch: der jugendliche König mochte nur junge Leute leiden). Zwar ist das Umbringen der Alten durch wirtschaftliche Motive wie Hungersnot begründet. Daß aber dabei auch die magische Notwendigkeit eine große Rolle spielte, ersieht man aus manchen Spuren, die noch im Volksgebrauch späterer Zeit sich erhalten haben. Wir wollen nun einiges hierher Gehöriges unten anführen.

„In Norwegen sagt man am Schluß der Heuernte, daß man den Heukerl totgeschlagen habe. Im Bza. Bogen, Niederbayern, hat derjenige, welcher den letzten Drischelschlag tat, den Kôrl (d. h. Kornerl), Haberl, Wâzerl (je nach der Fruchtart Korn, Hafer oder Weizen) erschlagen. In Laar, Amt Neuenhaus, Grafschaft Bentheim, Pr. Hannover, ist es gebräuchlich, daß die Drescher, wenn sie mit ihrer Arbeit aufhören, mit den Flegeln einige Male zugleich zuschlagen. Das heißt, ‚den Boer dôd slân'." „Im Kreise Bunzlau gibt man der letzten Garbe zuweilen Tierge-

[1]) J. Hertel. Indische Märchen, Nr. 28, p. 91. Jena 1921.

[2]) Alb. Wesselski. Märchen d. Mittelalters. Berlin. Herb. Stubenrauch, 1925, p. 133 (Nr. 48).

stalt, indem man aus alter Leinwand einen Ochsen mit Hörnern formt, mit Hede ausstopft und mit Ähren bewickelt. Diese Figur heißt der Alte (Stary)[1].“ In der letzten Garbe wird ein Dämon getötet, der zugleich als der Alte und der Bauer gedacht wird. In der magisch-dramatischen Handlung, die den Tod und Wiedergeburt des Fruchtbarkeitsdämons zum Inhalte hatte, spielte also die Rolle des sterbenden Dämons häufig der „Alte“, der „Bauer“, das Haupt der Wirtschaftseinheit. Das bestätigt sich noch durch folgenden Brauch, der in Deutschland, Dänemark und Polen verbreitet gewesen sein soll: Die Schnitter „nach dem Abmähen der letzten Halme zu Hofe ziehen, ihre Sensen streichen (wetzen), sich scheltend darüber beklagen, daß sie nichts mehr zu mähen haben, und wenn der Gutsherr nicht mit einem Geldgeschenk oder Trunk sich löst, alle Kohlköpfe im Garten mit ihren Sensen oder Sicheln abmähen[2].“ Hier vertritt augenscheinlich der Gutsherr den Korndämon und der Brauch selbst bringt in abgeschwächter (verblaßter) Form die Absterbung des Dämons zur Darstellung.

Daß aber nach der Tötung des „Alten“ seine „Pflichten“ durch den Sohn übernommen wurden, erhellt aus dem Osiris-Mythos. Osiris stirbt (wird von der Hand des bösen Oheims umgebracht) und an seine Stelle tritt sein Sohn Horus (entstanden dadurch, daß Isis die regungslosen Glieder des Toten zusammenstellt und seine Feuchtigkeit aufsaugt, so bildet sie seinen Sprößling), der wird der Gemahl seiner Mutter Isis. Der Tod des Osiris und die Identifikation Horus-Osiris bedeutet die Stetigkeit und Ewigkeit des Lebens: der eine (Osiris) ist gestorben, dadurch ist neues Leben (Horus) ermöglicht worden. Nun nimmt aber Horus, der Sohn Osiris’, die sexuellen Pflichten seines Vaters über: im Rahmen des magischen Gedankens kann es nur bedeuten, daß der Sohn die Funktion des Fruchtbarkeitszaubers fortsetzt; der verjüngte Gott tut das anstatt des altgewordenen.

Ursprünglich suchte man durch das Todesopfer die Fruchtbarkeit der Natur zu fördern (d. h. also das Übel der Unfruchtbarkeit zu vertreiben). Der Gedanke wird dann verallgemeinert, und nun will das Todesopfer überhaupt das Übel, in welcher Gestalt es auch auftritt, magisch wegschaffen. So z. B. in folgendem Brauch der Stadt Chaeronea, der noch zu Plutarchs Zeit geübt wurde: „Verbunden mit einem Opfer, das im Rathause auf dem Staatsherde vom Archon, in jedem Bürgerhause vom Familienvater dargebracht wurde, schlug man einen Sklaven mit Stäben von Keuschlamm (agnus castus) und trieb ihn hinaus mit den Worten: ‚Hinaus Hungersnot, herein Nahrungsfülle und Gesundheit‘. Das nannte man Hungeraustreiben.“ Der Sklave, den man hier mit Schlägen vertreibt, war wahrscheinlich ursprünglich als das Opfer, das das Übel zu vertilgen imstande ist, gedacht. Später wurde daraus ein Vertreiben des Übels selbst. Noch ein Schritt weiter, und man denkt sich das Vertreiben des Übels in der Weise, daß der Vertriebene es auf sich nimmt und dadurch die anderen davon befreit. So in einem Brauch in Massilia: „In heiligen Gewändern und mit Blättern und Baumzweigen geschmückt wurde hier nach einer Pest ein Armer, der ein ganzes Jahr auf öffentliche

[1]) M. Mannhardt. Mythol. Forschungen. Straßburg 1884, p. 31 u. 59.
[2]) Ibid., p. 31.

Kosten gelebt hatte, unter dem Wunsch, daß auf ihn die Übel der Stadt fallen möchten, zum Tore hinausgetrieben[1])." Die Schmückung des Hinausgetriebenen mit Blättern und Zweigen zeugt für seine ursprüngliche Beziehung zum Fruchtbarkeitszauber.

Nun macht die ursprüngliche magische Idee noch weitere Verwandlungen durch. Anfänglich ist das Übel ein Faktum der Natur, wie jedes andere auch. Mit der Zeit entsteht der Gedanke von einem allmächtigen und allgütigen Gotte (die Überwindung des Narzißmus und die Idealisierung des Vaters). Soll das Böse von einem allmächtigen Dämon stammen, so tut das Abbruch der göttlichen Allmacht. Soll wiederum das Böse von Gott selbst stammen, so widerspricht das seiner anerkannten Güte. Die Lösung des Widerspruchs gelingt nur dadurch, daß man das Böse als die Strafe Gottes für begangene Sünden annimmt. In dieser Phase bekommt die magische Handlung den Sinn der Reinigung von Sünden und das Opfer den Charakter eines Stellvertreters, der die Sünden der Menschheit auf sich nimmt.

Aus diesen Gedankengängen läßt sich auch die christliche Idee des stellvertretenden Todes begreifen. Aus dem Fruchtbarkeitszauber stammt die Vorstellung des sterbenden und wiederaufstehenden Gottes. D. h. die erschöpften Kräfte der Natur werden erneuert, verjüngt; um das zu bewirken, wird das Schauspiel des sterbenden und wiederaufstehenden Gottes vorgeführt (imitative Magie). Später als die Magie mehr und mehr verdrängt wird, tritt an Stelle des magischen Aktes der Mythos vom sterbenden und wiederaufstehenden Gotte. Zu diesen Gestalten gehört der ägyptische Gott Osiris-Horus, wie auch der griechische Dionysos. Nun kommt dann in den geschilderten Gedankengang eine ethische Nuance hinein. Das Übel, das vertilgt werden soll, ist nicht mehr das kosmische, sondern ein moralisches, die Sünde. Der sündige Mensch (d. h. das Sündige im Menschen) muß sterben und als neuer von aller Sünde freier wiedergeboren werden. Das ist der Sinn der Christusmythe: im Bilde des Gekreuzigten trägt die sündige Menschheit sich selbst zu Kreuz, Jesus ist der Stellvertreter der Menschheit und durch seinen Tod tilgt er ihre Sünden.

Diesen Gedanken hat z. B. Thomas a Kempis in den folgenden Worten popularisiert: „Nimm also dein Kreuz auf dich und folge Jesu nach, so wirst du in das ewige Leben eingehen. Er, der Träger des Kreuzes, ging dir voran und ist am Kreuze für dich gestorben, damit auch du dein Kreuz tragen und am Kreuze dir abzusterben begehren möchtest. Denn wenn du mit ihm gestorben bist, wirst du auch mit ihm leben, und wenn du teilhattest an der Züchtigung, wirst du auch teilhaben an der Herrlichkeit. Siehe, auf dem Kreuze beruht alles, und daran, daß d e i n a l t e r M e n s c h s t e r b e, ist alles gelegen; denn es gibt keinen anderen Weg zum Leben und zum wahren inneren Frieden, als den Weg des heiligen Kreuzes und des täglichen Absterbens deiner selbst" (Von der Nachfolge Christi 2, 12,2 – 3). Der sündige Mensch muß alltäglich absterben. Und dies erreicht man auch durch den Glauben an die heilbringende Rolle des Martyrertums Jesu Christi.

---

[1]) Ibid., p. 129.

Der tragische Tod des Gottes bedeutet also eine magische Handlung, zum Zwecke der moralischen Wiedergeburt der Menschheit. Der sterbende Gott (der tragische Held) ist ein Repräsentant von etwas im Menschen, was als Sünde empfunden wird, und was darum untergehen muß. Mit der Darstellung der tragischen Situation ist also eine Katarsis verbunden, daraus erklärt sich die „Lust am Trauerspiel".

Jede Religion wird von den Lebensumständen einer bestimmten geschichtlichen Epoche getragen. Nun mit der Zeit ändern sich die Lebensumstände, wenn auch in uralten Zeiten sehr langsam. Die Religion, mit allen ihren Vorschriften, Geboten und Verboten, paßt sich zwar, wenn auch unwillig, dem Wechsel der Zeiten an. In gewissen historischen Momenten aber wird die Kluft zwischen der alten religiösen Überlieferung und den neuen sozialen und kulturellen Forderungen schwer überbrückbar. In solchen Momenten werden Versuche gemacht, gegen den alten Gott (den Repräsentanten der Tradition) zu revoltieren, aber – und das ist für die Zwiespältigkeit des gläubigen Menschen charakteristisch – im Namen dieses Gottes selbst. Darum ist Christus ein Sohn dieses Gottes, des alten Gottes der jüdischen Tradition, zugleich aber ein feuriger Agitator, der seine flammenden Reden gegen die Gebote dieses Gottes (wie sie von der herrschenden Tradition verstanden sind) schleudert.

Die revoltierende Stimmung gegen den alten Gott drückt sich schon bei Jesaja an einer sehr interessanten Stelle aus, Jesaja 63, 15–17 heißt es: „Blicke doch herab vom Himmel und siehe drein von der Wohnung Deiner Heiligkeit und Herrlichkeit! Wo sind doch Dein Eifer und Deine Machtbeweise, der Drang Deines Inneren und Deines Erbarmens, daß sie gegen mich sich zurückgehalten haben? Du selbst bist doch unser Vater . . . Warum läßt Du uns abirren, Herr, von Deinen Wegen, verhärtest unser Herz, daß es Dich nicht fürchtet?" – Gott ist allmächtig. Alles, was ist, ist nur kraft göttlicher Zulassung. Mit welchem Rechte also will dieser allmächtige Gott den sündigen Menschen strafen?! Das ist die Revolte des gläubigen Menschen gegen seinen Gott. Oder, psychologisch gesprochen, der Zwiespalt des sündigen und reuigen Menschen, des Menschen, der gegen Gott revoltiert, aber zugleich an ihn fest glaubt (denn ohne diesen Glauben hätte die Revolte, als gegenstandslos, keinen Sinn).

Aus der Seele des zwiespältigen Menschen ist die Tragik der Christusmythe zu begreifen. Christus ist der Heiland der sündigen, gegen Gott revoltierenden und doch an ihn glaubenden Menschheit. Als Repräsentant des sündigen Menschen muß Christus am Kreuze sterben, als Heiland ist er aber gottähnlich, ein Sohn Gottes. – – –

Die oben geschilderten Zusammenhänge finden sich klar dargestellt in Sophokles' Trauerspiel „König Ödipus", zu dessen Analyse wir nun übergehen wollen.

Dem thebanischen König Laios ward vom delphischen Orakel vorausgesagt, zu sterben sei ihm vorbestimmt durch einen Sohn, den ihm seine Frau gebären wird. Als in dieser bis dahin kinderlosen Ehe ein Kind geboren wurde, so wurde es, noch nicht drei Tage alt, mit eingeschnürten Füßen einem Hirten übergeben mit dem Auftrag, es in ein

unwegsames Gebirge auszusetzen. Der Hirte hatte aber Erbarmen mit dem Kinde und übergab es einem anderen Hirten, den er im Gebirge traf; von diesem kam das Kind zum kinderlosen Polybos, König von Korynthos. Hier wuchs das Kind, Ödipus genannt, auf, ohne zu ahnen, daß seine Pflegeeltern nicht seine wahren Eltern sind. Nun bekommt auch Ödipus vom delphischen Orakel die Warnung: „Hüte dich, daß du den Vater nicht mordest und die Mutter zum Weibe nehmest." Ödipus verläßt daraufhin das Haus seiner vermeintlichen Eltern und wandert in die Fremde. Unterwegs trifft er einmal einen Zug fremder Männer; aus geringfügiger Ursache entbrennt ein Streit und Ödipus erschlägt die Männer, darunter auch König Laios. – Vor der Stadt Theben nistete sich die Sphinx ein, jedem ein Rätsel vorlegend. Wer es nicht lösen konnte, wurde von ihr getötet. Als Ödipus an der Sphinx vorbeikam, löste er ihre Rätsel. Die Sphinx stürzte sich vom Felsen ins Meer. Die Stadt Theben war somit von dem schrecklichen Ungeheuer befreit. Zum Lohn für diese Tat bekommt Ödipus aus der Hand Kreons, des Bruders der Jokaste, die Königin zum Weibe und den Thron Thebens. Über die Stadt kommt aber bald eine verderbliche Seuche. Das zwingt nun den König Ödipus, seine Nachforschungen anzustellen, die ihn allmählich zur Erkenntnis seiner unbewußten Schuld führen. Aus Gram tötet sich die Königin Jokaste und Ödipus sticht sich die Augen aus. –

Sehr verbreitet ist das Sagenmotiv, wo der Held irgendein Ungeheuer oder Riesen erlegt, dadurch eine schöne Prinzessin aus der Gefangenschaft befreit, die er dann zum Lohn für seine Heldentat zum Weibe bekommt. So in der Siegfriedsage, wo der Held die schöne Königstochter aus der Gefangenschaft befreit, indem er den Riesendrachen erlegt. Auch in der Edda erlegt Sigurd den Riesendrachen Favnir, und die Meisen singen dann im Gebüsch:

Ein Maid weiß ich,
Die magst du gewinnen,
Die allerschönste,
Geschmückt mit Gold[1]).

Der Sinn der Sage scheint der zu sein: Um eine Maid zu gewinnen, muß der Held vorerst einen Riesen (oder allgemein ein Ungeheuer) aus dem Wege schaffen, der die Maid in seiner Gewalt hat. Der Riese ist eine Ersatzfigur für den Vater, wie er dem infantilen Bewußtsein erscheint. Die Maid, die er gefangenhält, kann in diesem Zusammenhang nur die Mutter bedeuten. Der Held, d. h. das Kind (richtiger das Kindliche in uns) will die Mutter für sich allein haben, der „böse" Vater stört ihn daran und muß darum beseitigt werden.

In der Ödipussage tritt an Stelle des Riesen oder Ungeheuers (das übrigens auch durch die Sphinx vertreten ist) der Vater, mit dem unbekannterweise (d. h. unbewußt) der Held kämpft, und zum Lohn bekommt er die Mutter zur Gattin, wie das dem oben angegebenen Sinn der Sage vom Kampf mit dem Ungeheuer entspricht. Die Ödipustragödie be-

---

[1]) Edda. Übersetzt von Fel. Genzmer, Bd. I, Jena 1912.

schreibt uns das Unbewußte des Helden (d. h. wohl des Menschen überhaupt), der den Vater beseitigen möchte, um die Mutter zu besitzen[1]).

Nun ist es doch klar, daß das Unbewußte des Menschen einer späteren Epoche das enthält, was in früheren Zeiten ganz bewußt und absichtlich geübt wurde. Von diesem Standpunkt aus scheint mir die Weissagung des delphischen Orakels nur eine spätere Umdeutung eines früheren religiösen Brauches zu sein: den alten impotent gewordenen Vater zu töten und seine sozialen und priesterlichen Funktionen (zu denen auch der sakrale Koitus zu rechnen ist) durch den Sohn ausüben zu lassen[2]). Das frühere religiöse Gebot ist allmählich der Verdrängung verfallen, ist also aus der religiösen Übung vertrieben, fristet aber noch ein schattenhaftes Dasein im Mythos und Sage, als eine unbewußte, unwillkürliche Freveltat des Königs Ödipus.

König Ödipus ist nur ein Stellvertreter der Thebaner. Denn merkwürdigerweise wird die Schuld des Königs durch eine Seuche gestraft, von der doch die ganze Stadt zu leiden hatte. Ödipus hat also die Sünden der Menschen auf sich genommen und nur durch seinen Untergang kann die Schuld der Thebaner gesühnt werden. Kreon war von Ödipus nach Delphi gesandt, um dort zu erfahren, was gegen die ausgebrochene Seuche zu tun sei. Der zurückgekehrte Kreon verkündet ihm:

So will ich sagen, was ich von dem Gott vernahm.
So heißt König Phöbos uns mit klarem Wort,
Des Landes Schuldbefleckung, die der Boden hegt,
Vertreiben, und nicht hegen, was unheilbar ist.

---

1) Welche wunderbare Verkleidungen der Ödipus-Komplex annimmt, ersehen wir aus folgender indischer Erzählung: In einer Stadt lebte ein berühmter Mann namens Samudra, der war sehr reich, „eine Kehrichtgrube der Habsucht", dem Laster des Geldanhäufens ergeben. Als er gestorben war, wurde er in derselben Stadt als Büffel wiedergeboren. Sein Sohn Mahêsvara kaufte diesen Büffel. Als die Wiederkehr des Todestages seines Vaters eintrat, schlachtete er aus diesem Anlaß den Büffel, und in ausgelassener Freude verzehrte er das Büffelfleisch. (Johannes Hertel. Ausgewählte Erzählungen aus Hêmacandras Parisistaparvan, II, 316—353, Leipzig, Wilh. Heims, 1908, p. 78—82.) Hier kleidet sich die Feindschaft gegen den Vater, die sich bis zur kannibalischen Orgie steigert, in den indischen Gedanken der Seelenwanderung. — In einer anderen Erzählung aus derselben indischen Sammlung kommt die inzestuöse Beziehung mehr zum Ausdruck. Dort wird erzählt: In der Stadt Mathura lebte eine wunderschöne Hetäre. Die wurde schwanger und gebar ein Zwillingspaar, einen Knaben und ein Mädchen. Die mußte sie auf Drängen ihrer Mutter hin aussetzen. Sie setzte die beiden Kleinen in eine Kiste und übergab sie den Fluten des benachbarten Flusses. Zwei reiche Kaufleute fanden die Kiste und nahmen die Kinder zu sich und erzogen sie. Als die beiden erwachsen waren, wurden sie miteinander vermählt. Sie erfuhren aber bald, daß sie Bruder und Schwester sind. Der junge Mann trennte sich also von seiner heißgeliebten Schwester-Gattin und ging in die Fremde. Auf seinen Reisen kam er in jene Stadt, wo die schöne Hetäre lebte, verliebte sich in diese und heiratete sie. (Das Fernere unterlassen wir zu verfolgen.) (Ibid., II, 225—309, p. 68—77.) Auch hier geschieht alles schicksalhaft, d. h. unbewußt.

2) Daß die „Alten" nicht mehr zaubertüchtig sind, ersieht man auch aus dem Glauben der Samojeden (nomadisieren im nordöstlichen Teil des Gouvernements Archangelsk), daß die Geister „mit alten Tadibe's (Schamanen, Zauberern) nur ihren Spott (treiben). Die Kunst der Tadibe's fordert also junge und kräftige Jünger". Alex. Castrén. Reiseerinnerungen. p. 190.

Die sündige Tat des Königs Ödipus wird als „des Landes Schuldbeflekkung“ betrachtet.

Die Seuche, die Theben heimgesucht hat, kann vertrieben werden, wenn jemand aus dem Lande vertrieben wird. D. h. ein kosmisches Übel kann durch ein Opfer vertilgt werden. Das ist der ursprüngliche Sinn des delphischen Spruches, den Kreon überbringt. In unserer Tragödie ist dieser Sinn durch spätere ethische Reflexionen modifiziert worden: die Seuche ist die Strafe für einen Frevel, und dieser Frevel muß gesühnt werden durch die Vertreibung des Repräsentanten der Sünde.

Nach dem ursprünglichen Sinn der Sage muß König Laios als der „Alte“ gelten, der getötet wird zum Zwecke der Förderung der Fruchtbarkeit. Sein Nachfolger, König Ödipus, wird seinerzeit dasselbe über sich ergehen lassen müssen, vorausgesetzt, daß der magische Gedanke noch lebendig bleibt. Das spricht auch König Ödipus unbewußt aus. Als er nämlich besorgt ist herauszufinden, wer der Schuldige am Tode des Königs Laios sei, motiviert er seinen Eifer damit:

Denn für die minder nahegestellten Freunde nicht,
Nein, für mich selber scheuch' ich diesen Greul hinweg.
Denn wer es war, der jenen schlug, leicht lüstet ihn,
Sich auch an mir zu rächen so durch Mörderhand.
Drum wenn ich jenem diene, nütz' ich selber mir. –

D. h. solange das „Greuel“ des Menschenopfers (zu fruchtbarkeitszauberischen Zwecken) fortbesteht, durch das König Laios umgekommen ist, besteht dieselbe Gefahr auch für König Ödipus. Dieser ursprüngliche Sinn wird im Laufe der Zeit (nach Ablösung der magischen Handlung durch den Mythos) ethisiert. Die frühere Handlung der Tötung des Vaters, die jetzt als bloßer (unbewußter) Wunsch da ist, wird nun als Schuld empfunden. Und dieses Schuldbewußtsein fordert den Untergang des sündigen Menschen, damit an seiner Stelle ein „neuer“, d. h. von Sünde reiner Mensch wiedergeboren wird. In der Praxis setzt sich diese Forderung oft durch bloß als Verlust eines einzigen Gliedes, nach dem magischen Prinzip pars pro toto[1]). Das ist der Sinn des Gedankens von der sühnenden Wirkung der Strafe. Diesen Sinn hat auch die Selbstverstümmelung des Königs Ödipus.

Bekanntlich wird die sogenannte Kritik besonders störrisch, wenn sie in den Schriften der Psychoanalytiker auf den „Ödipus-Komplex“ stößt. Ein solcher Kritiker (Prof. R. Koch) bemerkt (bei der Gelegenheit einer Besprechung eines psychoanalytischen Werkes): „Will wirklich jeder in seinem Kindesleben seine Mutter ungefähr heiraten und seinen Vater so ungefähr töten wollen?“ Aber in derselben Zeitung, wo ich das las, gibt ein Philosoph (Dr. R. Drill) die Antwort darauf: „Und glaubt man“, heißt es dort, „daß ein so geistreiches Volk wie die alten Griechen die Ödipussage gedichtet hätte, wenn nicht das Gefühl vorhanden gewesen wäre, daß es sich um etwas Typisches handle?“[2]) Wir haben oben zu be-

[1]) Wie der einzelne Mensch als Stellvertreter der Gesamtheit auftreten kann, so kann ein einzelnes Glied als Stellvertreter des ganzen Individuums begriffen werden.
[2]) Literaturblatt d. Frankf. Zeitung, Nr. 14, 3. IV. 1927.

weisen gesucht, daß die Tötung des Vaters und der Koitus mit der Mutter in uralten Zeiten nicht nur erlaubt, sondern eigentlich gefordert war. Mit der Zeit verfällt aber das Inzestuöse der Verdrängung. Die Hauptkraft, die in dieser Richtung gewirkt hat, ist in kurzen Worten die: Der narzißstisch-magische Mann betrachtet den Koitus als Ausdruck seiner magischen Macht und ist immer besorgt, die ihm eignende magische Kraft möglichst zu konservieren und sie nicht unnötigerweise zu verschleudern. Von diesem Standpunkt aus erscheint die Frau oft als eine große Gefahr für den Mann, eine Gefahr, der man aus dem Wege gehen soll. Die größte Gefahr kommt natürlicherweise von jenen Frauen, die einem am nächsten stehen, die in der nächsten Umgebung des Mannes leben. Aus diesem Grunde (der „sexuellen Ökonomie") ist unter primitiven Verhältnissen die Exogamie entstanden, d. h. das Belegen der nächsten Frauen mit einem Tabu. Die Inzestscheu ist nur diejenige Form jenes Tabu, die auch auf uns übergegangen ist.

Mit dem Verdrängen des Inzestes ist das Inzestverlangen nicht ganz unwirksam gemacht worden, es wurde nur unbewußt. Und dieses unbewußte Verlangen stellt sich in der Ödipussage als eine unwillkürliche, ungewußt vollzogene Handlung dar. Der Widerstand gegen das unbewußte inzestuöse Verlangen tritt als Schuldbewußtsein auf und bewirkt den Verfolgungswahn. So wähnt Ödipus, daß Kreon gegen ihn Intrigen schmiedet. Als der greise blinde „Seher" Tereisias ihn auf seine unbewußte Schuld hinlenken will und ihm dementsprechende Andeutungen macht, ruft Ödipus ganz unvermittelt aus:

> Ist dies von Kreon oder dir erfunden so?

Und mit Recht erwidert ihm der Seher:

> Nicht Kreon ist Verderben dir, *du bist es selbst*.

Der blinde Seher Tereisias ist gleichsam ein *Vorwurf*, *der aus dem Unbewußten kommt, und den man nicht gern anerkennen will*. – –

Der Ödipus-Komplex liegt auch der Orestie von Aischilos zugrunde, nur ist das Ganze noch komplizierter und in höherem Grade entstellt, als im Werke des Sophokles.

Wir wollen zuerst den Inhalt der Orestie dem Leser in Erinnerung bringen. Agamemnon, als er nach längerer Abwesenheit aus dem Kriege in die Heimat zurückkehrt, wird von seiner Gattin Klitaimnestra ermordet. Diese vermählt sich dann mit Aigistes. Es ward prophezeit, daß ein junger Rächer kommen wird, „ein Sproß, der seines Vaters Mord vergilt mit Muttermord". Um die drohende Rache zu vereiteln, wird der kindliche Orestes, der Sohn Agamemnons und Klitaimnestras, ausgesetzt. Nach Jahren kommt Orestes in die Heimat, ermordet den Aigistos, und nach vielem Zögern auch die Mutter. Dann ergreift ihn der Wahnsinn, er irrt herum, von den Rachegöttinnen, den Erinnyen, verfolgt.

Schließlich kommt es zu einer Gerichtsverhandlung vor den athenischen Greisen, wo die Erinnyen die Anklage vertreten und Apollon als Verteidiger fungiert. Nun fragt Orestes die Erinnyen, warum sie Klitaim-

nestra nicht wegen des Gattenmordes verfolgt hatten. Daraufhin entspinnt sich folgende Rede und Gegenrede:

> E r i n n y e n. Nicht war ihr blutsverwandt, den sie erschlug.
> O r e s t e s. Ich aber bin von meiner Mutter Blut?
> E r i n n y e n. Trug sie dich, Mörder, unterm Gürtel nicht?
> Verleugnest du der Mutter teures Blut?
> A p o l l o n. Erzeug'rin ihrer Kinder ist die Mutter nicht,
> ist Pflegerin nur gesä'tem Keim,
> Es zeugt der Vater, sie bewahrt das Pfand,
> dem Freund die Freundin, wenn's kein Gott versehrt.

Hier treten schroff zwei verschiedene Auffassungen einander gegenüber: Die Erinnyen bestehen darauf, daß man (wohl nach altem religiösen Brauch) einen (alten impotent gewordenen) Gatten ermorden und ihn durch einen jüngeren, kräftigeren ersetzen darf. Die jüngere Anschauung, vertreten durch Apollon, bestreitet jedoch dieses Recht.

Betrachtet man die angeführte Auseinandersetzung zwischen Orestes, den Erinnyen und Apollon genauer, so leuchtet es ein, daß die Erinnyen einer Gesellschaftsordnung auf m u t t e r r e c h t l i c h e r Grundlage entstammen, denn sie erkennen Verwandtschaft nur nach der Mutterlinie an. Nehmen wir an (was zwar viele verschämte Gelehrte bestreiten möchten), daß der mutterrechtlichen Ordnung die Gruppenehe zur Seite steht, so ist doch klar, daß der Vater des Kindes nicht mit Sicherheit festzustellen ist, dagegen die Mutter, der Natur der Sache nach, immer bekannt ist. Zu jener Zeit schweiften die erwachsenen Männer in den Wäldern als Jäger herum, die Frauen aber saßen an irgendeinem Flecken, sammelten in der Nähe Pflanzen und betrieben mit den primitivsten Mitteln den Ackerbau. Bei der sehr niedrigen Ergiebigkeit einer solchen primitiven Wirtschaftsorganisation ist es ganz in der Ordnung, daß man sich der älteren Männer (der Gatten), die weder Nahrung mehr erjagen, noch durch ihre sexuelle Potenz (für den magisch wirksamen Koitus) zu gebrauchen sind, ohne weiteres durch Tötung erledigte. An ihre Stelle traten dann die jüngeren Männer, also die Kinder.

Mit der Entwicklung der monogamischen Ehe und der Einzelfamilie ändert sich die Sache sehr erheblich. Denn jetzt tritt der Vater zu „seinen" Kindern in ein festes intimes Verhältnis, das früher nur für die Mutter möglich war. Von nun an kann das Kind Gefühle der Liebe nicht nur für die Mutter, sondern auch für den Vater hegen. Die Liebe zur Mutter weckt Feindschaft gegen den Vater, die Liebe zum Vater aber fordert die Verdrängung jener Feindschaft. Das ist die Grundlage für den tragischen Konflikt.

In der Orestie tritt nun dieser Konflikt auf: Die Ermordung Agamemnons muß gerächt werden, das fordert das Gebot der Götter; im Gegensatz zu seiner Schwester Elektra, die für die Mutter nur ein einziges Gefühl hat, Haß, schwankt Orestes zwischen kindlicher Anhänglichkeit an Mutter und Rachepflicht. Nach Vollziehung der Rachetat wird er wahnsinnig und läuft fort. Der tragische Zwiespalt ist auch im Richterkollegium

gegeben: die Stimmen der attischen Greise teilen sich, weder können sie Orestes verurteilen, noch freisprechen[1]).

In der Ödipussage wird der Vater vom Sohne, ohne daß der es wußte, erschlagen (Darstellung des unbewußten Todeswunsches gegen den Vater). In der Orestie wird der Vater nicht von dem Sohne selbst, sondern durch ein Komplott kaltgemacht. Das ist genau betrachtet auch der wesentliche Inhalt des „Hamlet". Der Mord des Vaters ist aber der geheime (unbewußte) Wunsch des Sohnes. Darum schwankt Orestes, wie Hamlet, diesen Mord zu rächen[2]). — —

Wir fanden, daß in der Orestie der Gegensatz zwischen der mutterrechtlichen und vaterrechtlichen Gesellschaftsordnung zum Ausdruck kommt. Der urprimitive Gedanke, der zur sakralen Handlung der Tötung des Alten führte, setzt voraus, daß man Ackerbau bereits treibt und darum um die Fruchtbarkeit der Natur besorgt ist. Nun lag bekanntlich der Ackerbau in der primitiven Gesellschaft zuerst in den Händen der Frauen. In der vaterrechtlichen Gesellschaft mußte dann allmählich ein Widerstand gegen die Opferung des „Alten" aufkommen, der Gedanke selbst aber von der magischen Wirkung dieser Opferung ließ sich nicht vollständig verdrängen. Die Fruchtbarkeit der Natur ist eine zu wichtige Sache, und die muß magisch gesichert sein. Es ist zu vermuten, daß sich hier eine gewisse V e r s c h i e b u n g dann geltend machte, indem nämlich, wie wir unten zeigen werden, der Gedanke der Tötung zu magischem Zwecke auf eine „Alte" übertragen wurde.

Bei den Mexikanern z. B. wurde im September ein Erntefest gefeiert. Die dem Feste zugrunde liegenden Gedanken sind die: Man stellte sich die jugendliche Maisgöttin Xilonen, entsprechend dem aufsprießenden Mais, als ganz junges Mädchen vor. Mit dem Wachstum des Mais aber wurde sie immer älter, und schließlich bei der Ernte war sie vierzig bis fünfundvierzig Jahre alt. „Sie war dann mit der Erdgöttin, der Göttermutter Teteoinan, identisch geworden. Am Erntefest nun wurde eine Frau im angegebenen Alter als die Göttin verehrt, schließlich auf dem Rücken eines Priesters, der dabei von dem Blute überströmt wurde, enthauptet, geschunden und die Haut einem ‚großen und besonders kräftigen Priester', wahrscheinlich dem schon genannten, überzogen, der hierauf die Rolle der Göttin übernahm. Als solche geht er den Maisgott aus seinem Tempel holen, und beide begeben sich zur Pyramide des Sonnengottes Uitzilopochtli, wo die Göttin in einer dramatischen Szene von ihm befruchtet wird und den danebenstehenden Maisgott zugleich empfängt und gebiert[3])."

In der ursprünglichen Gestalt kennt der Gedanke vom magischen Koitus nur die eine empfangende Mutter, die Erde. Mit dem männlichen Elemente dieses Gedankens ist es anders. „Vielfach ist es dem einfachen Denken unmittelbar selbstverständlich, daß der Regen, der die Erde befruchtet, der männliche Same, daß der Lichtstrahl das zeugende Glied

---

1) Siehe noch: Leo Kaplan. Der Verbrecher und der tragische Held. Imago, Bd. IV.

2) Zu diesem Thema siehe auch E. Jones. Das Problem d. Hamlet u. d. Ödipus-Komplex. Wien, Franz Deuticke.

3) K. Th. Preuß. Der dämon. Ursprung d. griech. Dramas, erläutert durch mexik. Parallelen. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum. Bd. 9, p. 164.

ist. Eben dies unmittelbare Denken denkt aber durchaus nicht unmittelbar zu dem zeugenden Glied einen Gott, dem es gehöre. Es ist selbst ein Gott[1])." D. h. die „empfangende Mutter" ist immer dieselbe, der zeugende Vater aber ist etwas Vergängliches, wie Regen oder Sonnenschein, die kommen und gehen. Und diese „Vergänglichkeit" des Zeugenden machte es notwendig, ihn von Zeit zu Zeit durch einen anderen jüngeren zu ersetzen. In späteren Zeiten übertrug man den Gedanken der Vergänglichkeit auch auf die empfangende Mutter: durch den Zauber der Tötung mußte auch sie verjüngt werden, um erst für die Empfängnis fähig zu sein[2]).

Diese neue Wendung des magischen Gedankens entspricht besser dem männlichen Egoismus der patriarchalischen Gesellschaftsordnung: die sakrale Handlung der Erneuerung der Schöpferkraft der Natur kann vollzogen werden auf Kosten der alten Weiber. Die neue Auffassung dient dem polygamischen Zug des Mannes, der ihn verleitet, sich des ihm überdrüssig gewordenen Weibes zu entledigen und es durch ein jüngeres zu ersetzen.

Dieser letztere Zug fehlt in unserer Trilogie nicht. Agamemnon zieht in den Krieg gegen Troja. Der Vorwand war die Entführung der schönen Helena durch Paris, den trojanischen Königssohn. Als Agamemnon in die Heimat zurückkehrt, bringt er die schöne Seherin Kassandra mit, die er seiner Gattin mit den Worten empfiehlt: „Und freundlich führe dort die Fremde mir mit hinein". Bald darauf tötet Klytaimnestra die beiden und meint: „Tot liegt er da, der mich so tief verletzt . . . Tot auch die mitgeschleppte Seherin, die wohl die Nächte göttlich ihm verklärt, als treue Buhle auf dem Schiff stets ihm nahe war[3])."

Agamemnon zog in die Fremde, um nach neuen Liebesabenteuern zu haschen, das ist der Sinn seines Kriegszuges nach Troja. „In einem bestimmten Moment des ehelichen Lebens steigt im Menschen die Sehnsucht nach neuer Liebe auf, man will wieder jung sein, des Hasses Kraft und besonders die Macht der Liebe spüren. Die Ursache dieser Erscheinung liegt darin, daß die monogamischen Forderungen der Kultur nicht gänzlich die polygamischen Urtriebe zu vernichten imstande sind[4])." Darum führt Agamemnon die junge Kassandra als Beute aus seinem Feldzug heim.

---

[1]) A. Dieterich. Mutter Erde. p. 92.

[2]) Eine Vermischung der beiden feindlichen Prinzipien sehen wir z. B. in einem Brauch, der in einem gewissen Dorf der Gironde in der Nähe von Bordeaux heimisch ist. „Die letzte Garbe heißt hier la mère nach der vermeintlich darin weilenden Kornmutter. Ist sie verfertigt, so führt man einen mit Bändern und Blumen geschmückten Ochsen rings ums Feld und tötet ihn dann (Kornstier). Beim Dreschen sagt man von demjenigen, der das Letzte gedroschen hat: Il a tué le taureau." (Mannhardt, a. a. O., p. 112.) Die letzte Garbe wird hier als „Kornmutter" begriffen, dennoch wird sie durch einen Ochsen dargestellt, den man dann tötet. Die Zauberhandlung kehrt also zurück zur älteren Auffassung, wird als Tötung d e s „Alten", nicht d e r Alten verstanden.

[3]) Wir sehen hier wiederum, wie dieselbe Klytaimnestra, die selbst ihrem Gatten die Treue gebrochen hat, dennoch starke Eifersucht zeigt gegen die von ihm mitgebrachte Geliebte. Sie faßt die Untreue ihres Mannes, den sie nicht mehr liebt, als eine „tiefe Verletzung" auf!

[4]) Leo Kaplan. Zur Psychologie d. Tragischen. Imago, Bd. I, H. 2.

Aber der Feldzug Agamemnons wickelt sich nicht glatt ab: die „keusche Göttin“, Artemis, „blickte finster diesem Krieg“, ein „schlimmer Fahrtverzögerer“, ein entgegenwehender Wind stellte sich ein. Dem polygamischen Streben, dem Streben untreu zu werden, stellen sich Widerstände in den Weg. Und da, wie es scheint, der antike Held die Widerstände (die Triebhemmung) nicht überwinden, sowie den Trieb selbst (die Begehrlichkeit nach immer neuen sexuellen Objekten) nicht aufgeben konnte, mußte er zugrunde gehen. — —

In der Orestie gibt es noch ein Moment, das der Aufklärung bedarf. Um die erzürnte Göttin zu besänftigen, mußte Agamemnon, auf Anraten des weisen Sehers Kalchas, seine Tochter Iphigenia opfern, „so fiel die Jungfrau für den Weiberkrieg“. Welchen Sinn hat nun dieses Opfer?

In verschiedenen griechischen Sagen töten rasende Bacchen ihre eigenen Kinder. Besonders deutlich schildert uns Euripides (Die Bacchantinnen) die Zerstückelung des Pentheus durch seine eigene Mutter. Ebenso berichtet die Dionysos-Sage: „Zagreus, der Sohn des Zeus und der Persephone, wird beim kindlichen Spiele von den Titanen überfallen, zerstückelt und aufgezehrt; das allein übriggebliebene Herz verschlingt Zeus oder gibt es der Semele im Tranke ein, wodurch der Gott als Dionysos wiedergeboren wird. Bei Nonnos sucht sich Zagreus seinen Feinden durch verschiedene Verwandlungen zu entziehen und wird zuletzt als Stier überwältigt und zerstückelt.“ „Auf Kreta soll . . . der Kultusbrauch bestanden haben, einen lebenden Stier (das dionysische Tier) im Orgiasmus zu zerfleischen. Die Bilderwerke zeigen die Mänaden mit Stücken von zerrissenen Tieren in den Händen . . . oder mit Schlachtmessern zur Zerteilung der Tiere gerüstet[1]).“ In Tenedas „wurde eine trächtige Kuh wie eine Wöchnerin gepflegt. Dem neugeborenen Kalb band man, als wenn es das Bacchoskind wäre, Kothurnen an die Füße, und darauf vollzog man an ihm das Opfer“[2]).

Wie ist diese Opferung und besonders die Zerstückelung zu erklären? Die Handlung hängt mit einer gewissen primitiven Naturauffassung zusammen. Wenn die Sonne untergeht (stirbt), herrschen am Himmel die Sterne. Vor dem Aufgehen der Sonne (vor der Geburt der Sonne) verblassen allmählich die Sterne und verschwinden dann gänzlich. Der Gedanke liegt nahe, die Vorgänge so aufzufassen, als stamme das Licht der Sonne von dem Lichte der Sterne, oder, was dasselbe ist, als bedeuten die Sterne nur das zerstückelte Licht der Sonne. „Der Frühlingsdämon Dionysos ist das Licht der mit der Wintersonnenwende erscheinenden Frühlingssonne. Das Wunderbare an dieser Geburt ist aber, daß die Sonne ihr Licht und Wachstum von den Sternen holt, deren Wirkungskreis immer geringer wird, daß die Sterne sich allmählich in die Sonne verwandeln und diese demnach latent in den Sternen vorhanden ist. Das einheitliche Sonnenlicht ist in dem zerstückelten Licht der Sterne verborgen. Der junge Frühlingsdämon wird also sofort bei der Geburt getötet und zerstückelt. Seine

[1]) Roscher. Lexikon d. griech. u. römisch. Mythologie, Bd. I, Kol. 1056 u. 1037.
[2]) K. Th. Preuß. Neue Jahrbüch. f. d. klass. Altertum, Bd. 9, p. 171.

Glieder wirft man weit umher, wie die Sterne geschleudert sind[1])." Es ist noch zu bemerken, daß zuweilen der deutsche Frühlingsdämon als alt betrachtet wird. „Ist er aber jung, z. B. wenn er laubbekränzt den Frühling bringt, und wird doch getötet, so ist das wiederum nur die Tötung vor der obligatorischen Wasserfahrt (d. h. Himmelfahrt; Wasser = Himmel, L. K.)[2])."

Der geschilderte Ideengang bringt gleichsam auch die Auffassung zum Ausdruck, daß die jüngere Generation (die junge Sonne) das Leben der älteren Generation (der Sterne) in sich einsaugt, die Kinder das Leben der Eltern verschlingen. Der Tod des „Alten" ist, wie wir bereits wissen, die Voraussetzung dafür, daß neues, junges Leben aufblühen soll. Das bekommt später ein sozial-ethisches Gehalt: Die Eltern müssen ihre Leidenschaften recht zähmen, sie müssen ihre polygamischen Triebe töten lernen, damit die Familie ihren Frieden hat, damit für das Wohl der Kinder gut gesorgt werden kann.

Nun bedeutet Agamemnon den polygamischen Trieb im Menschen. Als Agamemnon sich auf den Weg zu einem neuen Liebesobjekt begibt, stellt sich ein „schlimmer Fahrtverzögerer" ein, und um diesen zu überwältigen, muß das Kind geopfert werden. Der Zusammenhang ist jetzt klar. Denn die Kinder sind es, die das Abbrechen alter Liebesbeziehungen so besonders schwer machen. Das Kind ist das Produkt zweier in Eros vereinigten Menschen, und führt diese Vereinigung fortwährend vor Augen, sie gleichsam symbolisierend. Das Kind bedeutet die Bindung an das einmal gewählte Sexualobjekt. Verschlingen so die Kinder das „Leben" der Eltern, wie die Sonne das Licht der Sterne, so müssen sie „geopfert" werden, soll die Bahn für neue erotische Abenteuer frei sein. Die Agamemnon-Tragödie zeigt uns, daß der antike Mensch auf dieser Bahn sich in schwere seelische Konflikte verwickelt hat[3]). — —

---

[1]) Ibid., p. 172.

[2]) Ibid., p. 180.

[3]) In Arthur Schnitzlers Roman „Der Weg ins Freie" wird auch ein Held (Georg) geschildert, der eine vollkommen polygamische Natur ist. Als seine Anna ein Kind bekommen soll, ist er voll Unruhe, weil er fürchtet, dadurch sich an Anna fester binden zu müssen. Das Kind wird aber tot geboren. Einige Monate später war das Verhältnis mit Anna gelöst. Einmal abends sucht Georg in Begleitung seines Freundes Heinrich die Stätte auf, wo sein Kind begraben lag. Da entspinnt sich ein Gespräch, zu dessen Verständnis noch folgendes in Erinnerung zu bringen ist: Ein berühmter Professor erklärte den Tod des Kindes durch einen Zufall, an dem ein bis zwei Prozent der Neugeborenen zugrunde gehen.

„Freilich, warum gerade hier dieser Zufall eingetreten war, das hatte der Professor nicht zu sagen gewußt. Aber war Zufall nicht ein Wort? Mußte nicht auch dieser Zufall seine Ursache gehabt haben? . . ."

Heinrich zuckte die Achseln. „Natürlich . . . Eine Ursache nach der anderen und seinen letzten Grund im Anfang aller Dinge. Wir könnten gewiß das Eintreffen mancher sogenannter Zufälle verhindern, wenn wir mehr Überblick hätten, mehr Wissen und mehr Macht. Wer weiß, ob nicht auch der Tod Ihres Kindes in irgendeinem Augenblick abzuwenden war?"

„Und vielleicht wäre es sogar in meiner Macht gestanden", sagte Georg langsam. „Das versteh ich nicht. Waren denn irgendwelche Vorzeichen, oder . . ."

Georg stand da, den Blick starr auf den kleinen Hügel gerichtet: „Ich will Sie was fragen, Heinrich, aber lachen Sie mich nicht aus. Halten Sie es für möglich, daß ein ungeborenes Kind daran sterben kann, daß

Die tragische Verwicklung ist ursprünglich in der magischen Handlung begründet. Die Handlungen des Fruchtbarkeitszaubers bestehen in der Tötung des „Alten“ und im Koitus mit der Mutter. Die im Laufe der Zeit entstehende Inzestscheu und die Verdrängung der Magie verwandeln die Zauberhandlung in eine bloße dramatische Darstellung. D. h. die früher zu magisch-sakralen Zwecken geübten Handlungen bleiben auch jetzt noch wertvoll, weil sie jetzt einem unbewußten Begehren Ausdruck geben.

Ursprünglich ist der untergehende Held gleichsam eine Naturkraft, die den Platz räumen muß, damit eine andere Naturkraft zum Vorschein kommen soll. Erst durch eine ethische Umdeutung entsteht aus der magischen Darstellung der untergehende tragische Held (die Tötung des sündigen Menschen, damit die Tugend zu ihrem Rechte kommen, „wiedergeboren“ werden kann).

Andererseits liegt der dramatischen Handlung die „dramatische Spaltung“ zugrunde, der Kampf zwischen Trieb und Triebhemmung, zwischen Lust und Askese. Ist die psychische Verfassung derart, daß der Mensch nicht imstande ist Lust ohne Schuldbewußtsein zu genießen, so geriet er unweigerlich in die tragische (= hysterische) Verwicklung[1]. — — —

---

man es nicht so herbeisehnt, wie man sollte: an zu wenig Liebe gewissermaßen?“

Gerade vor der Geburt des Kindes lebte Georg fern von Anna und hatte dort ein Liebesabenteuer, und dachte damals weder an Anna, noch an das Kind, das da kommen sollte. Er schildert selbst die damalige Situation folgendermaßen:

„Nicht nur dem Kind, dem ungeborenen, sondern auch der Mutter war ich fern in einer so unheimlichen Weise, daß ich Ihnen beim besten Willen nicht schildern, daß ich's heute selber kaum mehr begreifen kann. Und es gibt Momente, da kann ich mich des Gedankens nicht erwehren, daß zwischen jenem Vergessen und dem Tod meines Kindes irgendein Zusammenhang bestehen müßte. Halten Sie denn so was für vollkommen ausgeschlossen?“

Der Zufall, von dem der Professor sprach, hatte wirklich eine Ursache! Der Tod des Kindes realisierte nur den (geheimen, unbewußten) Wunsch Georgs.

Das Kind spiegelt die Vereinigung von Vater und Mutter wider. Die Liebesfreuden der Vergangenheit, die durch das Kind symbolisch dargestellt sind und fortwährend an diese erinnern, stellen sich als Hemmung dem polygamischen Hang in den Weg. Das Kind ist vom Standpunkt des bloß nach erotischen Abenteuern Haschenden nicht erwünscht. Was nicht erwünscht ist, muß sterben.

Im Unterschied zum griechischen Helden, der sein tragisches Ende findet, bringt es Georg nur zu ein Paar wehmütig-sentimentalen Stunden. Darüber äußert sich Heinrich: „Und ich versichere Sie, was Sie auch . . . erlebt haben mögen, Sie haben damit gewiß keine sogenannte Schuld auf sich geladen. Bei einem anderen wäre es vielleicht Schuld gewesen. Aber bei Ihnen, der von Natur aus — Sie verzeihen schon — ziemlich leichtfertig und ein bißchen gewissenlos angelegt ist, war es gewiß nicht Schuld.“

Der tragische Abschluß eines seelischen Konflikts ist also die Folge des Schuldbewußtseins. Wo das Schuldbewußtsein fehlt, weil der Mensch von „leichtfertiger“ Lebensart ist, hat das tragische Kunstwerk keinen rechten Boden.

[1]) Wir haben oben das tragische Problem auf den Ödipus-Komplex zurückgeführt. Nun wird uns von der Kritik oft vorgeworfen, wir verleumden die Menschheit, indem wir ihr so was wie das Begehren der Mutter und Todeswünsche gegen den Vater zumuten. Zu unserem Thema möchte ich hier noch ein ägyptisches Märchen anführen, zuerst aber einiges aus dem Osiris-Kultus in Erinnerung bringen. In der Stadt Apis wurden Osiris, Isis und Horus verehrt, „wobei Osiris als Apisstier, Isis als Kuh Horsecha oder Secha-Hor, d. h. die den Horus ernährende Kuh, und das Kind Horus als (junger) Apisstier aufgefaßt wurden.“ (Brugsch. Religion u. Mythologie

Der tragische Held geht zugrunde, weil er ein Repräsentant der „Sünde“ ist. In den *theistischen* religiösen Systemen wird das Unglück und Mißgeschick als Strafe der Gottheit empfunden. Sünde und Strafe sind miteinander durch den Zorn Gottes eng verknüpft.

Nicht so in der *atheistischen* Mystik des Buddhismus. Hier sind Sünde und Leiden unmittelbar zueinander in Beziehung gebracht: hier herrscht eine Art Naturnotwendigkeit, die Leiden aus Sünde folgen läßt. Diese Naturnotwendigkeit kann aber als eine moralische und zugleich auch magische begriffen werden. Im buddhistischen Buche Dsanglun („Der Weise und der Tor“) (Tibet) heißt es: „Die Folgen der Tugend und des Lasters hören zu keiner Zeit auf; darum befleißige dich mit Eifer, die Handlungen des Körpers, der Rede und der Gedanken zu hüten“ (Kap. 13). Oder auch: „Der Kreislauf des Geborenwerdens und

---

d. alten Ägypter. Leipzig 1888, p. 404.) „Bereits aus den in der Stadt Apis am Maerotis-See verehrten Gottheiten, nämlich

Osiris — Isis
der Stier Apis — die Kuh Horsecha
der junge *Horus*,
das Apis-Kalb

geht hervor, daß Apis in einer getrennten Doppelgestalt als älterer und jüngerer erscheint, während Isis ihre einheitliche Stellung bewahrt. *Der junge heranwachsende Hapi oder Apis wird nach dem Ableben des Vaterstieres (Osiris) zu einem Gatten der eigenen Mutter*“ (ibid., p. 406). Der Tod des Vaters und die sexuelle Beziehung zur Mutter gehören also zu den ältesten religiösen Gedankengängen und sind keineswegs eine verleumderische Ausgeburt der psychoanalytischen Phantasie!

Und nun das altägyptische Märchen. In etwas gekürzter Form lautet es folgendermaßen:

Es waren einmal zwei Brüder, Anubis und Bata. Der ältere Anubis hatte ein eigenes Haus und eine Frau, der jüngere Bata lebte bei ihm als Knecht. Tag für Tag waren die Brüder draußen im Felde und pflügten. Als sie Aussaat brauchten, sagte Anubis zum Bruder: „Hol das Saatkorn vom Hof!“ Bata ging hin, um das Saatkorn zu holen. Die Frau des Bruders merkt, wie kräftig er ist und sagt zu ihm: „Du hast Kraft. Ich wundre mich jeden Tag . . . Komm, laß uns ein Weilchen miteinander vergnügen. Es wird dein Schade nicht sein.“

Dem jungen Burschen stieg der Zorn auf, und er antwortete ihr: „Du weißt, du bist wie eine Mutter für mich, und dein Mann ist wie ein Vater . . . Nimmer wiederhole die abscheulichen Worte, die du gesagt hast, nimmermehr! . . .“

Die böse Frau erzählt dann ihrem Manne, Bata habe sie verführen wollen, und weil sie nicht nachgab, sie geschlagen. Bata mußte fliehen. Er wird vom Bruder verfolgt. Vom Bruder eingeholt, klagt er diesem: „Warum setzt du hinter mir her und suchst mich zu töten und fragst kein Wort, was ich zu sagen habe? Bin ich nicht dein jüngerer Bruder und bist nicht für mich wie ein Vater? Und ist dein Weib nicht wie meine Mutter? Wahrlich, es ist so. Als du mich heimsandtest nach dem Saatkorn, hat dein Weib zu mir gesagt: ‚Komm, laß uns ein Weilchen miteinander vergnügen!‘ Aber, weh mir, sie hat alles verdreht.“ Und er erzählt dem Bruder alles, was ihm mit seinem Weibe begegnet war. Dann riß er ein scharfes Blatt vom Schwertschilf, schnitt sich seine Mannheit ab und warf sie in das Wasser, den Fischen zum Fraß. Dann sank er zusammen. Anubis aber ward traurig und stand da und schluchzte . . . (Nach Ulrich Steindorff. Märchen und Geschichten d. alten Ägypter. Berlin, Propyläen-Verlag: „Das Märchen von den zwei Brüdern“.)

Wir sehen in diesem Märchen etwas ganz Merkwürdiges: Der jüngere Bruder wird von der Schwägerin verleumdet, er rechtfertigt sich vor seinem ihn verfolgenden älteren Bruder, und zum Schluß schneidet er sich die „Mannheit“ weg. Diese letztere Handlung scheint auf den ersten Blick ganz unmotiviert, denn warum soll der Unschuldige Hand an sich legen? Nun wird uns die Sache klarer, wenn wir fol-

Sterbens hat weder Grenze noch Ende, aber auch die Handlungen der Tugend wie des Lasters sind unvergänglich; darum wird man unfehlbar, je nach den verschiedenen Handlungen, auch ihre reifen Früchte (angemessene Vergeltung) empfangen" (ib., Kap. 15)[1]. Tugend und Laster tragen in sich selbst die Vergeltung, die ebenso naturnotwendig ist wie das Reifen einer Frucht.

Diese Auffassung von der ununterbrochenen Verkettung der Taten war auch der alten rabbinischen Weisheit nicht fremd. Denn in dem talmudischen Traktat Pirke Aboth („Sprüche der Väter") II, 8 heißt es: Einst sah R. Hillel einen Schädel auf dem Wasser schwimmen, da sagte er zu ihm: „Weil du ertränkt hast, hat man dich ertränkt, aber auch deine Ertränker werden am Ende ertrinken."

Die Ansicht von dem Sich-Auswirken der Tat tritt auch in der jüdi-

---

gendes überlegen: Bata sagt doch selbst, Anubis war ihm wie ein Vater und dessen Frau wie eine Mutter! Die Zumutung der Schwägerin, so können wir vermuten, hat das unbewußte Inzestbegehren geweckt: der ältere Bruder und sein Weib sind eben Vater- und Mutter-Imagines. Die „Verleumdung" hatte also recht: Bata begehrte unbewußt seine Mutter zum Weibe, und darum bestraft er sich selbst (wie in der griechischen Sage der König Ödipus). Daß sich diese Selbstbestrafung gegen die „Mannheit" richtet, spricht in verstärktem Maße für unsere Auffassung.

Unser obiges Märchen hat noch eine Fortsetzung, die wir auch in unsere Betrachtung einbeziehen wollen. Bata kehrt nicht mehr zum Bruder zurück, vielmehr zieht er sich in das einsame Tal der Zeder zurück. Vorher sagt er zu seinem Bruder Anubis: „Ich ziehe zum Tal der Zeder. Dies aber sollst du tun um meinetwillen: komme und kümmere dich um mich, wenn dir Kunde wird, daß mir Böses zugestoßen. Denn wisse: ich werde mein Herz in einer hohen Zeder Blüte tun, daß mir fortan niemand mehr zuleide wird. Wenn aber die Zeder geschlagen wird, und mein Herz zur Erde niederfällt, dann sollst du kommen und es suchen . . . Du wirst es finden und in einen Krug mit frischem Wasser tun, und ich werde wieder lebendig sein . . . Wenn man dir eine Schale mit Bier reichen wird, und das Bier ist gegoren . . ., dann zaudere nicht länger und tue, wie ich dich geheißen."

Bata baut sich in seiner Wildnis ein Haus und nimmt ein Weib. Eines Tages, als Bata ausgegangen war zu jagen, wurde seine schöne Frau von Boten des Königs zu diesem entführt. Sie verrät den Boten Batas Geheimnis. Die Zeder wurde geschlagen und die Blüte abgehauen, darin das Herz des Bata ruhte. In derselben Stunde sank Bata tot zu Boden. Sein älterer Bruder erfährt es bald, kommt hin, das Herz zu suchen, und nach langem Suchen findet er, tut, wie ihm geheißen ward. Bata ist wieder lebendig. Er verwandelt sich zum Apisstier und läßt sich von seinem Bruder zum König bringen. Hier sagt er zur Königin: „Ich bin Bata! Hast du vergessen, daß der König auf dein Geheiß die Zeder hat schlagen lassen, auf daß ich nicht mehr leben sollte? Aber siehe da, ich lebe noch und bin Gottes heiliger Stier."

Die Königin überredet den König, den Apisstier zu schlachten, was auch geschieht. Aus den Blutstropfen des Stieres, die auf die Erde fallen, wachsen zwei Bäume hervor. Als auch diese auf Wunsch der Königin gefällt werden, fliegt ein Splitter in den Mund der Königin. Sie mußte ihn herunterschlucken und ward schwanger zur selben Stunde. Nach einiger Zeit gebar sie einen Sohn, der später, als der alte König starb, den Thron Pharaos bestieg. — — — —

Bata ist also in einer seiner Verwandlungen der Apisstier. Von dem wissen wir aber ausdrücklich, daß er der Gemahl seiner eigenen Mutter wird. In unserem Märchen ist dieser Sachverhalt in der Reihenfolge nur umgedreht: Bata hatte zuerst eine Frau, später wird er als ihr Sohn wiedergeboren. Der letzte Sinn unseres Märchens ist also doch der Ödipus-Komplex. Nur wird hier, in derselben Weise wie es die Kritiker der Psychoanalyse tun, das Inzestbegehren als eine böse Verleumdung hingestellt!

[1]) Nach der Übersetzung aus dem Tibetanischen v. I. J. Schmidt. St. Petersburg, 1845. pp. 100 u. 124.

schen Mystik des Mittelalters auf. In einer kabbalistischen Sage wird z. B. folgendes erzählt: Ein Mann beklagt sich vor einem Frommen, daß seine Frau unfruchtbar geworden ist. Der Fromme sagt zum Manne: „Ein Arzt vermag nur dann ein wirksames Heilmittel zu geben, wenn er die Ursache der Krankheit kennt. Nun höre, warum deine Frau unfruchtbar geworden ist: In deinem Hause stand bei der Hühnersteige ein Leiterchen, und die Küchlein pflegten daran aus ihrem Häuschen hinabzusteigen, um Wasser aus dem Bächlein zu trinken. Einmal aber ließ deine Frau das Leiterchen wegnehmen. Sie tat es nur zum Zwecke der Reinlichkeit und es war nicht ihre Absicht, den Küchlein Böses zu tun. Die Küchlein können seither nicht hinabfliegen, um ihren Durst zu stillen, und ihre Klage steigt jedesmal, wenn sie es versuchen und nicht trinken, zum Himmel. Und da sich der Herr aller seiner Geschöpfe erbarmt, so hat er deine Frau mit Unfruchtbarkeit bestraft . . .[1])."

Es wird zwar in der obigen Sage noch in theistischer Weise von Gott als strafendem Richter gesprochen. In Wahrheit aber ist der geschilderte Sachverhalt der: Die Frau hat, sogar ohne welche böse Absicht, eine gewisse Tat begangen, durch die lebendige Wesen geschädigt wurden. Und dieser dem Lebendigen zugefügte Schaden wirkt sich aus, indem er auf die Täterin zurückschlägt. Das läßt sich psychologisch so begreifen: Indem der Mensch sich mit allem Lebendigen identifiziert, in dem Leidenden (wenn es auch bloß ein Küchlein sei) nicht etwas absolut Fremdes erblickt, sondern sich selbst in ihm wiedererkennt, leidet er mit. Da die Frau durch ihre Tat Leben zum Verkümmern brachte, d. h. Leben gewissermaßen zerstörte, kann sie nicht mehr neues Leben hervorbringen.

In einer anderen kabbalistischen Sage wird erzählt, wie der fromme Jizchak ben Salomo ha-Lewi (im Volke genannt ARJ, der Löwe) seinen Schülern den Sohar (kabbalistisches Werk) erklärte. Die Schüler wollten, daß der Meister ihnen eine verborgene Stelle darin deuten soll. Des ARJs Antlitz wurde furchtbarer als je und er sprach: „Ich höre in diesem Augenblick eine Stimme vom Himmel: ‚Dieser Satz im Sohar rührt an die Grundfeste des Erlösungswerkes und muß verschlossen bleiben'." Da die Schüler in ihn drängen, gibt ARJ nach und gibt ihnen die furchtbare Deutung preis. Gleich darauf sagte der ARJ: „. . . mein Herz tut mir weh, wenn ich bedenke, daß die Seele Israels viele hundert Jahre von Wirbel zu Wirbel irrt und keine Ruhe findet, doch bewahrte ich das Geheimnis, da die Zeit der Gnade noch nicht da ist. Nun habe ich von dem Verborgensten die Hülle genommen, und da höre ich schon eine Stimme im Himmel verkünden: ‚Jizchak ben Salomo ha-Lewi hat das Geheimnis an seine Jünger ausgeliefert, er soll daher noch in diesem Jahre zu seinen Ahnen eingehen! . . ." Die Jünger wurden sehr trübe. Da überkam den ARJ tiefes Mitleid, und er sprach: „Es wurde mir soeben ein hoffnungsvoller Beschluß vom Himmel kundgegeben, und der lautet: ‚Wenn die Jünger des Izchak ben Salomo ha-Lewi ein halbes Jahr in Frieden, Liebe und Brüderlichkeit leben und kein einziger aus ihrer Mitte sich von einem Gedanken der Feindschaft überwältigen lassen werde,

[1]) Chaim Bloch. Kabbalistische Sagen. Verl. d. Asia Major, Leipzig 1925, p. 82/83.

dann soll das Todesurteil gegen ihren Lehrer aufgehoben werden, und er werde sein bestimmtes Erdendasein vollenden"[1])." Um diese Sage recht zu begreifen, muß man sich vergegenwärtigen, was es für eine Bewandtnis mit den sogenannten „Geheimnissen" in den verschiedenen mystisch-religiösen Sekten hat. Wir haben oben gesagt, daß es im Laufe der geschichtlichen Entwicklung zu einer Verdrängung der Magie gekommen sei, weil sie als etwas Gefährliches begriffen ward. Reste der magischen Wirksamkeit retteten sich in die Schlupfwinkel des Mysterienwesens. Hier werden gewisse Gebräuche magischer Natur bewahrt und nur ganz Zuverlässigen, von welchen kein Mißbrauch ihres Wissens und Könnens zu erwarten ist, mitgeteilt. Auch die kabbalistischen Großen kennen angeblich gewisse „Geheimnisse", durch die man selbst über Gottes Beschlüsse Einfluß gewinnen kann. Ein „furchtbares Geheimnis" dieser Art übermittelt nun Jizchak ben Salomo ha-Lewi an seine Jünger. Die Zeit ist aber noch nicht reif, um solche Geheimnisse preisgeben zu dürfen! Darum muß ha-Lewi sterben: er hat sich gegen gewisse Forderungen des Mysterienwesens versündigt und setzte sich dadurch einer gewissen gefährlichen magischen Wirksamkeit aus. Aber die Folgen seiner Tat können durch eine gewisse magische Gegenwirkung abgewehrt werden: durch die Tugendhaftigkeit seiner Jünger kann er noch gerettet werden.

Der Tugend wird hier also eine heilbringende Wirkung zugeschrieben. Nach altjüdischer religiöser Auffassung läßt sich Gott durch die Vollkommenen bestimmen, „ihr Verdienst erhält die anderen . . . Gott gibt den Vollkommenen Anteil an seiner Macht, so daß sie selbst Wunder wirken. Die Mittelmäßigen und Geringen sind an die Mittlerschaft der Vollkommenen gewiesen, da ihr eigenes Verdienst nicht hinreicht, daß Gott ihnen seine Gemeinschaft zuteil werden lasse[2])."

Die Folgen der Sünde können durch die heilbringende Wirkung der Tugend aufgehoben werden. Der vollkommen Tugendhafte (der Zaddik = der Gerechte) besitzt einen Überschuß an heilbringender magischer Wirksamkeit, durch den er imstande ist, die schädlichen magischen Wirkungen der Sünden der anderen aufzuheben. Darum ist der Zaddik, der Gerechte, der Erlöser der Menschheit.

Diese jüdische Konzeption liegt dem christlichen Heilsgedanken zugrunde: Weil Jesus die vollkommene Tugendhaftigkeit bedeutet, konnte er durch seinen (unverdienten) Tod die Menschheit erlösen (d. h. die Folgen ihrer Sündhaftigkeit tilgen).

Wenn wir das zuletzt Gesagte mit dem früher über die Christus-Tragödie Ausgeführten vergleichen, muß uns einleuchten: Jesus oder allgemein gesprochen der tragische Held ist zu gleicher Zeit der Repräsentant (Stellvertreter) des Bösen in uns (das untergehen muß) und der tugendhafte (oder erhabene) Held. In dieser polaren Deutung der tragischen Gestalt drückt sich die ganze Zwiespältigkeit des ethisch empfindenden Menschen aus: die Sünde und ihre Verurteilung lassen sich nur in der Abstraktion auseinanderhalten, in der Wirklichkeit der lebendigen Persönlichkeit fließen sie zusammen und bilden eine Einheit. Kein

[1]) Ibid., p. 142/145.

[2]) Ferd. Weber. System d. altsynagogalen palästinischen Theologie. Leipzig 1880, p. 49.

anderer als ich selbst verurteile mich, der so und so gehandelt hat. Durch die „Sünde“ kommt der ethische Mensch mit sich selbst in Widerspruch. Und das Erleben dieses Widerspruchs (das Leiden ist) bedeutet jene Vergeltung, die der Mensch als „reife Frucht“ seiner Handlungen erntet. Oder wie ein Rabbi sich einmal ausgedrückt hat: „Es gibt keine Hölle, sondern vom Frevler selbst geht ein Feuer aus, das ihn brennt und quält.“ (Rabboth 8 b.) – –

Zum Schluß dieses Kapitels wollen wir nochmals darauf hinweisen, daß die dramatische Darstellung aus dem Fruchtbarkeitszauber stammt. Oben sahen wir, daß der Vegetationsdämon, der Gott der Fruchtbarkeit Osiris, im Nil ausgesetzt wird. Im ägyptischen Glauben wird gewöhnlich der Tote mit Osiris identifiziert, und die Gebräuche, die bei Bestattung der Leiche üblich sind, laufen denjenigen des Osiris-Kultus parallel. Darum lassen sich Schlüsse von dem einen Gebiet auf das andere anwenden.

„Die Beförderung der Leichen auf Schiffen erklärt sich aus der Eigenart des ägyptischen Landes, dessen Friedhöfe am Rande der Wüste bequem oft nur auf dem Wasserwege erreicht werden können. Aber merkwürdigerweise bleibt das Leichenboot nicht im Wasser zurück, wenn man an der Landungsstelle angekommen ist, sondern wird auf einen Schlitten oder Wagen gesetzt und zusammen mit der Leiche zum Grabe gezogen, eine unnütze Mühe, die mit der Osirissage zusammenhängen wird. Dies Verwachsensein der Leiche mit dem Schiff paßt zu dem Vorbild des Osiris, das von jedem Toten nachgeahmt werden muß; denn für den Nilgott ist der Kahn so bezeichnend wie die Krone für den König. Wahrscheinlich wurde die Bestattung des Osiris irgendwo und irgendwann so ausgeführt; da der Tote und der Totengott (Osiris) ein und dasselbe ist, so können wir oft nicht unterscheiden, ob es sich um Osiris oder um einen gewöhnlichen Sterblichen handelt. Jedenfalls kennen wir den Schiffskarren des Gottes aus mancherlei Darstellungen, aus Münzen und Modellen[1]).“

Dazu eine merkwürdige Parallele. Im Berliner Antiquarium befindet sich eine Schale, die folgende Abbildungen aufweist: „Innen: der bärtige Dionysos mit Trinkhorn in einem Schiff, dessen Vorderteil die Form eines Maultierkopfes hat. Rings Efeuranke. – Außen: jederseits der sitzende Dionysos mit Trinkhorn, umgeben von je zwei auf Maultieren reitenden Nymphen in kurzen Röcken. Weinranken füllen den Raum.“ „Die Elemente der Erklärung sind bekannt. Das Wunderschiff des Dionysos, auf welchem die mächtige Anwesenheit des Gottes Efeu und Weinranken um den Mast emporblühen läßt, wird in Athen, Smyrna und Massilia auf Räder gesetzt und als carrus navalis in der Stadt umhergeführt bei dem Frühlingsfest der Anthesterien. Hier erscheint auch der Maultierkopf als bedeutsame Zier, was noch mehr betont wird durch die Bilder der Außenseiten, wo der Gott von je zwei auf Maultieren oder Eseln reitenden Mänaden umgeben ist. Die Beziehung des Esels und des Maultieres zu Dionysos und seinem Kreis sind wohlbekannt[2]).“

---

[1]) Hugo Greßmann, a. a. O. p. 17 f.

[2]) Arch. f. Religionswissensch., Bd. 11, p. 399 f. (mitgeteilt von Martin P. Nilsson).

Dionysos ist ebenso ein Fruchtbarkeitsdämon (ein sterbender und wieder auferstehender Gott) wie Osiris. Ebenso wie der Sonnenheld Rê, fahren Osiris und Dionysos in einem Schiff herum.

Im carrus navalis können wir das Prototyp einer fahrenden Bühne für dramatische Darstellung sehen. Die Erinnerung daran hat sich im „Karneval" erhalten, wo auch einzelne Teile des Umzuges Szenen zur Darstellung bringen und nicht selten noch Wagen mit Gruppenbildern herumführen. Andererseits erzählt auch die Sage von einem Karren des Thespis, des legendären Gründers des griechischen Theaterwesens[1]).

9. Das Problem des Komischen

Das Komische scheint dem Tragischen in allen Stücken entgegengesetzt zu sein. Bei näherer Betrachtung aber sieht man mit Verwunderung, daß die Kluft zwischen Tragischem und Komischem gar nicht so groß ist, daß dieses ebenso wie jenes auf Konflikte sich aufbaut und ethnologisch aus derselben Quelle, nämlich aus dem Fruchtbarkeitszauber, abgeleitet werden muß.

Die Beziehung zum Fruchtbarkeitszauber erkennt man schon äußerlich an der Kostümierung des alten komischen Schauspielers. Eine unentbehrliche Zugehörigkeit des Mimen war der Phallus. „Wunderlich mutet uns das Kostüm der Schauspieler der altattischen Komödie an, wie es zahlreiche Terrakotten zeigen. Der Schauspieler hat ein Trikot über seinen Körper gezogen und trägt darunter Leib und Hinterteil stark gepolstert. So tritt er auf mit Riesenbauch und Riesenpodex. Als Kleidung trägt er den kurzen Chiton und Mantel der unteren Klassen; darunter ragt der mächtige Lederphallus hervor, der ganz den riesigen Breitendimensionen des Leibes entspricht[2])." Welche Bedeutung diesem Phallus des Mimus zukommt, ist nicht schwer zu erraten. „Im Walde, am Bach und Weiher, auf Waldwiesen und öden Halden, in Schlucht und Kluft, in wogenden Ährenfeldern, in Busch und Garten hausen die niederen Dämonen, unter ihnen die Geister des Wachstums und der Fülle, der unerschöpflichen, ewig neu gebärenden Naturkraft. Plump und sehr naturgemäß sehen diese Kobolde aus mit ihrem dicken Bauch und breiten Podex und Phallus, dem Zeichen der lebenschaffenden Kraft. So treten sie zuerst auf den Malereien alter korinthischer Vasen vor unser Auge. Das sind die Dämonen der burlesken dramatischen Volkspoesie[3])." „Dionysos, der Gott, der Sohn des Zeus, gab dem Tragöden sein eigenes, vornehm prächtiges Gewand. Dem Mimen aber liehen niedere Dämonen ihre wunderliche, niedrig-burleske Gestalt. Von den fülligen Vegetationsdämonen, den plumpen Bauerngöttern, stammt

---

[1]) Dazu auch N. N. Jewreinow. Asasel und Dionysos (russisch), Leningrad, Verlag „Academia", 1924, der den Zusammenhang der dramatischen Kunst mit dem Fruchtbarkeitszauber richtig sieht, nur leider in einseitiger Weise unbedingt beweisen will, daß alles aus Babylonien kommt.

[2]) Herm. Reich. Der Mimus, Bd. I. Berlin 1903, p. 496.

[3]) Ibid., p. 17.

des Mimen riesiger Phallus, das dicke Hinterteil und der mächtige ausgepolsterte Wanst[1])."

Zu der Tracht der „lustigen Person" gehört öfters auch der spitze Hut. Er ist die Kopfbedeckung des niederen Volkes. „Wir wissen, . . . daß . . . der pilleus in Rom ebenso wie der pilos in Griechenland von Schiffern, Handwerkern und überhaupt Leuten niederen Standes getragen wurde. Wir wissen außerdem, daß er eine feststehende Tracht für gewisse Priesterschaften war, daß er den Sklaven bei der Freilassung als Zeichen der Freiheit aufgesetzt wurde und daß er das Attribut der Göttin der Freiheit, der Libertas, war, endlich aber noch, daß er an den römischen Saturnalien, dem Feste, das die Sklaven frei und die Stände gleich sein ließ, die eigentliche Festtracht ausmachte[2])." „Daß der Pilos eine Bauerntracht ist, liegt am Tage, und wir verstehen leicht, wie die Kleidung des Agroikos auf die Bühne kam: wiederum ein Beweis, welche ungeheure Bedeutung die Figur des Bauern für die alte komische Bühne gehabt hat[3])." Da die burlesken Szenen ursprünglich zum Fruchtbarkeitszauber gehörten, der doch von einer ackerbautreibenden Bevölkerung ausgeübt ward, so ist es erklärlich, warum die Kleidung des Bauern als Tracht des komischen Schauspielers auf die Bühne kam. Noch in einer Straßburger Zunft- und Polizeiverordnung des 15. Jahrhunderts wird das Tragen von Teufelsmasken verboten und da kommen die Worte vor: „dann wer also in butzen oder buren wise oder sonst verbunden und unbekenntlich ginge". „‚Butzen' sind Schreckgestalten, es sind die Dämonen- oder Teufelsmasken; also finden wir auch hier die alten Dämonen- oder Bauernverkleidung nebeneinander[4])."

Ich glaube aber, daß der spitze Hut noch eine tiefergehendere Bedeutung hatte. Denn auch der spitze Kopf galt als komisch. „Ein spitzer Kopf ist (nach antiker Physiognomik) voll Dummheit, heißt es; und ein andermal: die mit spitzen Köpfen sind unverschämt . . . Und Martial führt ganz deutlich den spitzen Kopf als ein Kennzeichen an, durch das sich einer als Sohn eines morie – und ebenso dies ist eine stehende Bezeichnung für den Dümmling der Bühne – verrät. Mehrere Werke der Kleinkunst, Statuetten, Büsten und Köpfe, die man längst auf solche komische Figuren gedeutet hat, zeigen einen sehr beabsichtigt zugespitzten Kopf und bestätigen die Andeutungen der Literatur[5])."

Was für eine Bewandtnis hat es mit der Behauptung der antiken Physiognomiker von der Unverschämtheit derer mit spitzen Köpfen? Das ist wiederum nicht schwer zu erraten. Die burlesken Gestalten des Mimus sind, wie oben erörtert, Fruchtbarkeitsdämonen, d. h. phallische Dämonen. Der spitze Kopf, wie auch natürlich der spitze Hut, ist ein Attribut, richtiger eine „Maske", die dem komischen Darsteller die phallischen Eigenschaften verleiht. – –

Ein Stück des ursprünglich wohl kultischen Volksschauspiels hat sich in einem Brauch zu Vardergötzen bei Jeinsen im Amte Calenberg (Prov.

---

1) Ibid., p. 328.
2) A. Dieterich. Pulcinella. Leipzig, B. G. Teubner, 1897, p. 164.
3) Ibid., p. 162.
4) Ibid., p. 180.
5) Ibid., p. 151.

Hannover) erhalten. Am ersten Pfingstfeiertag treten dort folgende Masken auf: „Der Hedemöpel, ein ganz mit Hede bewickelter Bauernbursche, vor dem Gesicht eine pappene Gesichtslarve mit mit Ziegelmehl rotgefärbten Wangen; der Laubfrosch, an Leib und Gliedern von oben bis unten mit dicht belaubten Zweiglein und grünen Blättern bewickelt und mit einem mächtigen Phallus ausgerüstet, der aber in Gegenwart von Honorationen abgeschnallt wird. Beide kämpfen darum, wer die Gretje, einen in abgetragene Frauenkleider gesteckten Kameraden, zur Tänzerin haben soll, indes vier andere Bursche festlich gekleidet, aber ohne Maske mit riesigen Peitschen von langer Schnur den seit Wochen schulgerecht eingeübten vierschlägigen Dreschertakt klappen. Haben Hedemöpel (der Vertreter des Vegetationsalten vom vergangenen Jahre) und Laubfrosch (der Darsteller des im Frühling wieder einziehenden Wachstumsgeistes) mit ihren plumpen Füßen zum ‚Umklappen' den Takt stampfend ihren Streit nach einiger Zeit mit dem Siege des letzteren und der Vertreibung des ersteren beendigt, so umarmt Laubfrosch die Gretje und tanzt zu allgemeinem Jubel mit ihr unter Küssen und oft sehr indezenten Pantomimen[1])." – Die fröhliche Stimmung, die dem Komischen eigentümlich zu sein scheint, ist ein Ausdruck der Freude über den Sieg der Jugend über das Abgelebte, das jetzt den Platz räumen muß. Die Komik ist demzufolge ein Durchbruch des Lebensdranges, ein Abschütteln der im Wege stehenden Hemmnisse. Der komischen Situation muß ein Kampf feindlicher Tendenzen (ein psychischer Konflikt) vorangehen. Man lacht über den besiegten Feind, weil das Lachen die Reaktion der Lebensfreude ist.

Streng genommen ist aber der Kampf der feindlichen Tendenzen, der im volkstümlichen Schauspiel uns entgegentritt, ursprünglich noch nicht Komik, sondern etwas im höchsten Grade Ernstes. Es gilt nämlich, eine sehr gefährliche Naturkraft durch eine magische Handlung zu bezwingen, man treibt kein bloßes Spiel, sondern übt eine „zweckmäßige" Handlung im Dienste des wirtschaftlichen Lebens aus. Erst in einer späteren Zeit, wo die magischen Zusammenhänge nicht mehr klar sind, sieht man die ernste Seite nicht mehr ein. So kann es auch vorkommen, daß sogar Gelehrte in der Beurteilung mancher Volksüberlieferung zu ganz schiefen Auffassungen gelangen.

Ein sehr belustigendes Beispiel solcher Art liegt im folgenden vor. Im Rigveda (Sammlung heiliger Lieder der Inder) findet sich unter anderem ein Lied, Rv. 7, 103, folgenden Inhalts:

Sie lagen da das ganze Jahr,
Als Priester dem Gelübde treu;
Ihr Lied, Parjanya[2]) weckt es auf,
Jetzt stimmten es die Frösche an.

Wenn Himmelswasser auf ihn niederrieseln,
Der wie ein trockner Schlauch im Teiche daliegt,
Dann, wie der Kühe Brüllen mit den Kälbern,
Tönt bald zusammen dort der Frösche Quaken.

---

[1]) Mannhardt. Mytholog. Forschungen, p. 142.
[2]) Der Regen spendende Himmelsgott.

Wenn's auf die Dürstenden herniederregnet,
Die Sehnenden – die Regenzeit ist kommen –
Ak, ak! Geht's los – und wie ein Sohn den Vater
Besucht und grüßt einer da den andern.

Freudig bewillkommt einer da den andern,
Wenn beide sich am Wasserguß berauschen;
Es hüpft und springt der Frosch im Regenschauer,
Der grüne mischt sein Lied mit dem gefleckten.

Wenn einer dann des andern Worte aufnimmt,
Wie seines Lehrers Wort der Schüler nachspricht,
Dann ist's ein Chor von wohlgefügten Gliedern,
Wenn ihr lauttönend in den Wassern singet.

Der brüllt als Kuh, der meckert wie die Ziege,
Der eine ist gefleckt und grün der andre;
Verschieden sind sie, und doch eines Namens,
Vielfältig modeln sie beim Sang die Stimmen.

Wie Priester bei dem übernächt'gen Soma
Um die gefüllte Kufe ringsum singen,
So sitzet ihr um diesen Tag des Jahres,
Ihr Frösche, der die Regenzeit heraufführt.

Wie Priester bei dem Soma singen sie ihr Lied,
Verrichten ihr Gebet zum Heil des Jahres;
Sie schwitzen wie Adhvaryus[1]) beim Kessel,
Sie zeigen alle sich, versteckt bleibt keiner.

Die Götterordnung hüten sie des Jahres;
Nie fehlen diese Männer, wenn die Zeit ist;
Wenn in dem Jahr die Regenzeit gekommen,
Erreicht ihr End' die heiße Glut des Sommers.

Der Brüller schenkte, und der Mecker schenkte,
Der Fleckige, der Grüne schenkt uns Schätze;
Die Frösche schenken Hunderte von Kühen,
Verlängern uns beim Somafest das Leben[2]).

Das lustige Treiben der Frösche, das hier geschildert wird und besonders der Vergleich der Frösche mit den Priestern, „die um die gefüllte Kufe ringsum singen", hat bei manchem Forscher starken Anstoß gefunden: man konnte nicht begreifen, wie diese „Satire" auf das Priestertum, diese Blasphemie, in ein heiliges Buch Aufnahme finden konnte. Nur ein einziger Forscher der früheren Zeit, Martin Haug, hat ziemlich klar gesehen, daß hier nur scheinbar ein Spottlied vorliegt. Das Lied stellt

[1]) Der diensttuende Priester.
[2]) Nach der Übersetzung von Leopold v. Schröder. Mysterium u. Mimus im Rigveda, p. 403 ff.

einen Regenzauber dar, und die Frösche werden nur darum mit den Brahmanen zusammengebracht, weil beide Beziehung zum Regen haben. „Die Frösche zeigen durch ihr Quaken an, daß Regen gefallen ist; während die Brahmanen durch Auspressung und Darbringung des Somasaftes den Donnergott Indra so stärken und kräftigen, daß er die Dämonen in der Luft schlagen, die Wolkenburg spalten und der lechzenden Erde den fruchtbringenden Regen spenden kann. Das Lied wird in Verbindung mit dem vorgehenden, an den Regengott (Parjanya) gerichteten, jetzt noch zur Zeit großer Dürre gebraucht, wenn der heißersehnte Regen nicht kommen will. Zwanzig bis dreißig Brahmanen gehen an einen Fluß und rezitieren diese beiden Hymnen, um den Regen zu locken[1]."

„Das Somaopfer können wir heute wohl noch in anderem Sinne, wie Haug andeutet, als ein Regen herbeischaffendes Opfer bezeichnen. Es scheint, daß das Rinnen der Somatropfen bei der Kelterung, in den Liedern oft mit dem Rinnen der Regentropfen verglichen, an sich schon symbolisch eine Art Regenzauber darstellen sollte, ähnlich wie die Erzeugung des Opferfeuers die Erzeugung des Sonnenfeuers darstellt und in symbolischer Weise das Aufgehen der Sonne bewirken sollte. Zu diesem, dem höheren Ritus angehörigen Regenzauber wäre dann – so läßt sich wohl vermuten – verstärkend noch der mehr volksmäßige, wahrscheinlich ältere Brauch der Anrufung der Frösche getreten[2]."

Der Vergleich der Priester mit den Fröschen hat also nicht den Zweck jene zu verspotten, wie man anfänglich zu glauben geneigt war. Die Frösche sind im Liede zauberwirkend, und ebenso auch die Priester. Es sind im Liede zwei parallele Zauberriten miteinander verbunden, um die zauberische Wirkung zu verstärken. Denn man kann in solchen Dingen nicht zuviel tun! Erst nachdem der magische Gedanke verblaßt ist, erscheint die Gegenüberstellung von Priester und Frosch komisch (lächerlich), weil jetzt zwei scheinbar inkommensurable Größen zueinander in die Beziehung der Gleichheit gestellt werden. Der sich über die gewöhnliche Menschenmasse erhebende Priester und der winzige im schmutzigen Pfuhl lebende Frosch! – sind Gegensätze, die sich nicht leicht in der Vorstellung vereinigen lassen. Es entsteht ein intellektueller Konflikt, der im Lachen seinen dynamischen Ausgleich (seine motorische Abfuhr) findet.

Es ist sehr wichtig, sich dessen bewußt zu sein, daß das komische Moment einer Situation etwas ganz Relatives sei und von der im Laufe der Zeiten sich ändernden Auffassungen stark abhängt. Etwas, was den Menschen einer Epoche oder Gruppe sehr lächerlich erscheint, weil mit ihren gewohnten Anschauungen inkongruent, steht vielleicht mit den Anschauungen einer anderen Epoche oder einer anderen Menschengruppe in vollkommener Harmonie und kann darum keine Spur von Lächerlichkeit an sich haben. Der Priester oder der Zauberer ist dem einfältig Gläubigen eine Ehrfurcht einflößende Persönlichkeit. Ist aber der naive Glaube des Primitiven verschwunden, so erscheint der anmaßende Priester mit all seinem Hokus-Pokus in höchstem Grade lächerlich.

[1]) M. Haug. Brahma und die Brahmanen. München, 1871, p. 12. Zit. nach L. v. Schröder, a. a. O. p. 397.

[2]) L. v. Schröder, a. a. O. p. 398.

Auch umgekehrt können z. B. religiöse Anschauungen Material für das Komische abgeben, wenn man sich noch nicht zu ihrer Höhe durchdrungen hat. So wurde z. B. in Rom zur Zeit des Kaisers Diokletian ein christologischer Mimus aufgeführt, wo der Mime, von einer Krankheit erfaßt, zu Boden stürzt, seine Freunde auffordert, ihn taufen zu lassen, denn er fühle sich krank und will die göttliche Gnade empfangen, um von Sünden befreit zu werden. Nach der Taufe wird er entdeckt, vor Gericht gestellt und schließlich dem Märtyrertod überliefert. Dieses Drama wurde nun von den Römern jener Zeit als ein überaus lustiges Schauspiel empfunden, und die Rolle des Märtyrers spielte die „lustige Person", der Spaßmacher, in seinem dazugehörigen lächerlichen Aufzug.

Hier noch weitere Illustrationen zum Gesagten. In einer alten Anekdotensammlung, dem sogenannten Philogelos (dem Mimusschriftsteller Philistion zugeschrieben), findet sich folgende Anekdote: Einem Scholastikus begegnete jemand und sagte zu ihm: „Herr Doktor, im Traume sah ich Sie und sprach Sie an." Der erwiderte: „In der Tat, ich war beschäftigt, und habe nicht darauf geachtet." – Oder noch folgende Anekdote: Ein Scholastikus hatte geträumt, er sei auf einen Nagel getreten; er bewickelte sich daher den Fuß. Ein Gefährte fragte ihn nach dem Grunde, und als er ihn erfahren hatte, sagte er: „Mit Recht heißen wir Narren! Wozu auch barfuß schlafen gehen!" (Nach Reich. Der Mimus.) – Es gab auch in der antiken Welt Menschen genug, die nur darum studierten, weil sie die nötigen Mittel besaßen und über die anderen durch ihr Studium erhaben zu sein meinten. Über solche oft verbummelte, sich gelehrt wähnende Dummköpfe sucht die Anekdote sich lustig zu machen, indem sie die Ungeräumtheiten ihrer Denkweise zur Schau stellt. Aber die Inkongruenz des vom Scholastikus Behaupteten mit den Daten der alltäglichen Erfahrung fällt dahin, wenn wir uns auf den Standpunkt des urwüchsigen Animismus des Primitiven zurückversetzen. Dem Realisten sind Träume nur Schäume, etwas, worauf man nicht viel Gewicht zu legen braucht. Dem Primitiven aber ist der Traum noch eine vollwertige Wirklichkeit: nach animistischer Auffassung kann die Seele während des Schlafes den Körper verlassen und in der weiten Welt herumschweifend dieses oder jenes erleben, diesem oder jenem erscheinen. Die Gegenüberstellung der nüchtern-realistischen und der animistischen Auffassung finden wir z. B. in einem Gedicht Theokrits, in dem sog. Fischermimus. Der eine Fischer träumt in der Nacht vom Fischfang: er habe einen goldenen Fisch gezogen. Furcht bezwang ihn. Nun schwört er (im Traume), nimmer das Meer mit dem Fuß zu berühren, sondern nur auf dem Lande zu bleiben und vergnüglich des Goldes zu genießen. Nach dem Erwachen ängstigt ihn sein im Traume abgegebener Schwur. Sein realistischer gesinnte Gefährte beruhigt ihn:

Sei mir nicht so verzagt! Nicht schwurest du! Nicht ja den Goldfisch
Hast, wie geträumt, du erlangt! Traumbilder sind Täuschungen ähnlich![1])

---

[1]) Theokrits Gedichte, übers. v. J. H. Voß (Reclam).

„Träume sind Schäume!“ – Ein Narr, wer sich, durch einen Eidschwur im Traume abgegeben, gebunden fühlt! Wir wissen aber heutzutage (durch die psychoanalytische Forschung), daß hinter einer ängstlichen Stimmung im Traume verdrängte Triebe (verdrängte Erotik) steckt. Der Schwur, nicht mehr das Meer mit dem Fuße zu berühren, ist der Ausdruck vielleicht der Inzestscheu (Meer = Mutter, Fuß = Penis). Somit hat der erste Fischer recht, wenn er sich durch den Schwur, zwar im Traume abgegeben, gebunden fühlt. Die Situation erscheint uns nicht mehr komisch, sondern vielmehr sehr ernst, da wir jetzt den inneren Kampf von Trieb und Triebhemmung, der im Fischer tobt, erst recht begreifen.

Eine weitere Anekdote des Philogelos erzählt: Ein Scholastikus, ein Kahlkopf und ein Barbier machen zusammen eine Reise. In einer Einöde halten sie Rast und beschließen, je einer soll vier Stunden wachen und aufs Gepäck achten, während die anderen schlafen. Der Barbier, welcher zuerst Wache halten soll, will einen Scherz machen und schert den schlafenden Scholastikus kahl. Als dann seine Zeit um ist und nun der Scholastikus die Ablösung hat, weckt er ihn. Noch schlaftrunken kraut sich dieser den Kopf, merkt, daß er kahl ist und ruft voll Entrüstung: „Da hat nun dieses Scheusal von Barbier statt meiner den Kahlkopf aufgeweckt!“

Diese Anekdote sucht die Erscheinung der Entfremdung der Persönlichkeit lächerlich zu machen. Einem kommt sein eigenes Wesen ganz fremd vor, weil er sich vielleicht bei etwas ertappt, das seinem sonstigen Kern unannehmbar ist. Die Verdrängung spaltet das Unannehmbare ab und läßt es dadurch dem Bewußtsein als einem anderen Gehöriges erscheinen. Zugrunde der Entfremdung der Persönlichkeit (des Verlustes der Identität des Ich) liegt irgendein schwerer, nicht leicht assimilierbarer Konflikt. Dem „gesunden Menschenverstande“ aber erscheint die ganze Situation bloß lächerlich, wegen der Inkongruenz mit seiner gewohnten Denkweise.

Der Neurotiker wie der tragische Held verwickelt sich in schwere Konflikte. In der tragischen Situation (bzw. in der neurotischen Erkrankung) liegt immer ein bestimmtes Lebensproblem verborgen, das eine Lösung erheischt. Der Spaßmacher aber übersieht den Ernst der Situation, er setzt sich einfach über den Konflikt hinweg (der Unterschied des „Verflachten“ vom „Vertieften“).

Die magische Handlung, in der das Volksschauspiel wurzelt, ist ursprünglich ganz ernst gemeint; erst auf einer höheren Stufe der Entwicklung, wo der magische Gedanke längst verlorengegangen ist, entstehen gewisse Inkongruenzen des Denkens, die dann als komische Situation empfunden werden. Ursprünglich aber ist das „Komische“ bloß ein Ausdruck der Lebensfreude, der Fröhlichkeit, wegen der Besiegung der feindlichen Kräfte der Natur. Die magische Handlung sucht den Gegensatz zwischen den menschlichen Wünschen und den ihnen gegenübertretenden Hindernissen auszugleichen. Gelingt es dem Menschen, die dämonischen, ihm feindlich gesinnten Mächte zu überwinden, so übergibt er sich einem lebensfrohen Lachen.

Daß aber das Lachen selbst eine magische Bedeutung hat, ersieht man

aus folgenden schlesischen Gebräuchen: Beim Beziehen einer neuen Wohnung muß man „in das Ofenloch hineinlachen, dann gewöhnt man sich schnell ein". „Will eine Wäscherin gutes Wetter zum Trocknen haben, so muß sie zuerst die Unterhose eines Junggesellen aufhängen und hineinlachen." „Wenn eine Magd neu aufzieht, so muß sie . . . einen Eimer Wasser holen und in den Ofen gucken und hineinlachen." „ . . . für Arzneien darf man nicht danken, wenn sie helfen sollen. Statt zu danken, muß man die Gabe lachend annehmen[1])." In allen diesen Gebräuchen hat das Lachen eine magische Funktion: wenn man eine Arznei lachend annimmt, wird sie helfen müssen, wenn man in die neue Wohnung lachend einzieht, wird es einem dort gut ergehen usw. (D. h. man soll in die neue Wohnung in lebensfroher Stimmung einziehen, dann wird schon alles gut gehen.)

Wie das Lachen zu dieser Bedeutung gekommen ist, ersieht man leicht aus folgendem. Am Frühlingsfest der Luperkalien im alten Rom wurden Böcke geopfert. Sodann führte man zwei Jünglinge herzu, „denen einige mit dem vom Ziegenblut geröteten Messer die Stirn berührten, andere das Blut mit Wolle, die in Milch getaucht war, sogleich abwischten. Wenn dies geschehen war, mußten die Jünglinge lachen"[2]). — Die Böcke und die Jünglinge repräsentieren wohl den einen Begriff der Wachstumsböcke (der Fruchtbarkeitsdämonen). „An den Böcken ward die Tötung wirklich vollzogen, an den Jünglingen nur symbolisch, indem sie durch die Berührung ihrer Stirn mit dem blutigen Messer als getötet . . . bezeichnet wurden . . . So blieb es nun möglich, daß an den jungen Leuten die Wiedergeburt zur Anschauung gebracht werden konnte. Ich vermute, daß dies durch das Abwischen der blutigen Stirn mit Milch, der ersten Nahrung des Säuglings, sinnbildlich angedeutet worden ist. Diese Auffassung scheint nicht wenig durch den weiteren Zug unterstützt zu werden, daß nach der Abwischung der zuvor als tot, nun als wieder auflebend gedachten Jünglinge lachen mußten. Der Tod macht ernst und stumm, die Manen heißen daher taciti, silentes, die Unterwelt orcus quietalis, und die Larenmutter Dea dacita, Dea Muta. Die nordeuropäische Sage spricht den Toten, auch wenn sie die Menschen ihrer Erscheinung würdigen, die Fähigkeit, lachen zu können, ab . . . Der Wechselbalg, d. h. eine Seele, die nicht in volle Menschennatur eingedrungen ist, bleibt stumm; gelingt es ihn zum Lachen zu bringen, so liegt statt seiner ein vollgebildetes Menschenkind in der Wiege. Lachen ist also ein symbolischer Zug für das Eingehen der Seele in menschliches Wesen, menschliche Gestalt und Empfindung . . . Das Lachen der beiden Jünglinge (in den Luperkalien) (kann) als das Gegenteil des Todes, als eine Symbolik der Wiedergeburt aufgefaßt werden . . .[3])."

Das Lachen wird zum Symbol des Lebens, weil es ein Ausdruck des Lebens ist, eine Reaktionsäußerung des nunmehr ungehemmten Lebens-

[1]) Paul Drechsler. Sitte, Brauch u. Volksglaube in Schlesien, Bd. II. Leipzig, B. G. Teubner, 1906, p. 2, 6, 20 u. 23.

[2]) Mannhardt. Mythol. Forschungen, p. 72—75.

[3]) Ibid., p. 99.

dranges. Die lebensfeindlichen Mächte sind besiegt, das neue junge Leben triumphiert.

Kehren wir jetzt zum oben angeführten Volksschauspiel aus dem Hannoverschen wieder. Dort kämpfte der Laubfrosch mit dem Hedemöpel um den Besitz der Gretje. Der Hedemöpel ist eigentlich der „Alte", der niedergerungen werden muß, damit der Frühlingsdämon, also die jüngere Generation, in Besitz des Sexualobjekts kommen kann. Es ist die Situation des Ödipuskomplexes. Nur kommt es hier nicht zu der tragischen Verwicklung: die Beseitigung des Nebenbuhlers und das Besitzergreifen des inzestuösen Sexualobjekts steht hier nicht im Zeichen der Verdrängung: die Affekte leben sich ungehemmter aus. — —

Es liegt im Menschen die Tendenz, die Lebensprobleme ernst zu nehmen und sich in seelische Konflikte zu verwickeln. Auf dieser Grundlage entfaltet sich die tragische Kunst. Wird aber der Mensch müde, die Lebensprobleme ernst zu nehmen, ist er ohnmächtig unter dem Drucke seiner seelischen Konflikte geworden, dann neigt er immer mehr, sich über die Widersprüche des Lebens einfach hinwegzusetzen (statt ihre Lösung zu suchen). Diese Stimmung findet ihren Ausdruck in der komischen Parodierung der „tragischen Motive".

Daraus erklärt sich der bekannte Parallelismus zwischen tragischer und komischer Kunst, wie ihn besonders die antike Welt ausgebildet hat. So wurde in den griechischen Aufführungen im vierten Stück ein Teil des vorher tragisch behandelten Mythus ins Heitere gewendet. Noch regelmäßiger geschah es bei den Römern, wo „hinter der Tragödie meist der gleiche Stoff im Exodium behandelt wurde"[1]). Dieser Parallelismus tritt auch in dieser Weise auf, daß z. B. „im Mimus neben der Hauptrolle ein sie nachäffender, fortwährend die komische Gegenrolle vertretender Dümmling oder Hanswurst üblich ist"[2]).

Tragisch und komisch sind polare Gegensätze (in derselben Weise wie dur und moll in der Musik), die einander voraussetzen und sich voneinander abheben. Die Komik kann ursprünglich ebensowenig ohne die Tragik, und auch umgekehrt, bestehen, wie wenig positive Elektrizität ohne negative denkbar sei. Erst einer späteren Reifung gelingt es, die Polarität gleichsam zu spalten, und dann Tragik und Komik scheinbar unabhängig voneinander zu behandeln. — —

Zu den komischen Parallelen ernster Situationen gehören auch die sogenannten N a r r e n f e s t e, „worunter gewisse Belustigungen zu verstehen sind, welche die Geistlichen selbst während des Gottesdienstes in mehreren Kirchen, an gewissen Tagen, vornehmlich an Weihnachten bis auf Epiphanias, und vorzüglich am Neujahrstag anstellten . . ."[3]). „Zu Antibos hatte man es bei den Franziskanern folgendermaßen veranstaltet. Am Tage der unschuldigen Kinder kamen die Guardian und die Priester nicht ins Chor, sondern die Laienbrüder nahmen deren Sitz ein. Sie zogen zerrissene priesterliche Kleider an, und zwar umgewendet; sie hielten auch die Bücher verkehrt, in denen sie scheinbar lasen, hatten Brillengestelle auf der Nase, worin sie statt der Gläser Pomeranzenschnallen be-

[1]) A. Dieterich. Pulcinella, p. 110.
[2]) Ibid., p. 147.
[3]) Floegel-Ebeling. Gesch. d. Grotesk-Komischen. 3. Aufl., 1886, p. 201.

festigten, bliesen die Asche aus den Rauchfässern einander ins Gesicht oder streuten sie sich auf die Köpfe, sangen nicht Psalmen oder liturgische Gesänge, sondern murmelten unverständliche Worte und blökten wie das Vieh. – Trotzdem nun dieses Fest ebenso unvernünftig als religionswidrig war, fand es doch immer Anhänger, welche die löbliche Gewohnheit und das wohlbegründete Herkommen nicht wollten untergehen lassen. Ihre Verteidigungsgründe, in einem Zirkularschreiben der theologischen Fakultät zu Paris angeführt, sind interessant genug, um hier nicht übergangen zu werden: unsere Vorfahren, darunter große Leute, haben dies Fest erlaubt, warum soll es uns nicht erlaubt sein? Wir feiern es nicht im Ernst, sondern bloß im Scherz, und um uns, nach alter Gewohnheit, zu belustigen, damit die Narrheit, die den Menschen eine andere Natur ist und angeboren zu sein scheint, dadurch wenigstens alle Jahre einmal austobe. Die Weinfässer würden platzen, wenn man ihnen nicht manchmal das Spundloch öffnete und ihnen Luft machte. Nun sind wir aber alle übel gebundene Fässer und Tonnen, welche der Wein der Weisheit zersprengen würde, ließen wir ihn durch immerwährende Andacht und Gottesfurcht fortgären; man muß ihm Luft machen, damit er nicht verdirbt. Wir treiben einige Possen, damit wir hernach mit desto größerem Eifer zum lauteren Gottesdienst zurückkehren können[1])."

In der Narrheit drückt sich der zeitweilige Durchbruch verdrängter Affekte, die jetzt über die verdrängenden Kräfte triumphieren.

Oben haben wir das Lachen als ein Symbol des Lebens gedeutet. Richtiger ist es, zu sagen, das Lachen wird vom Primitiven als ein magisches Mittel, das Leben zu fördern, betrachtet. Wie der Tod – Voraussetzung des Lebens – als magisches Mittel (im Fruchtbarkeitszauber) angewendet, den Ausgangspunkt der Tragödie bildet, so führt das Lachen als Äußerungsform des Lebens zu der kultischen Handlung, die den Ausgangspunkt für die Komödie bildet. Das Lachen, sagten wir, setzt einen Konflikt voraus, einen Kampf zweier feindlicher Tendenzen, und bedeutet den Sieg, den Triumph der einen Tendenz über die andere. Um das Lachen als magisches Mittel in Anwendung zu bringen, muß eine gewisse, zum Lachen disponierende Situation geschaffen werden. Und das erreicht man in der Weise, daß man intellektuelle Konflikte, d. h. Ungereimtheiten, „Narrheiten" zur Darstellung bringt. Hier liegt der Ursprung der „Narren" und Spaßmacher der volkstümlichen Komödie (Mimus).

Die Komik ist der Ausdruck der Inkongruenz zweier Tendenzen. Man kann die komische Situation auch dadurch herbeiführen, daß man jemanden der Unzulänglichkeit überführt, die Inkongruenz der von ihm angenommenen, zur Schau getragenen Pose zu seinem wirklichen Wert aufdeckt. Die Komik wird so zu einem Mittel der Herabsetzung unliebsamer Persönlichkeiten, zur Satire.

In der Satire bleibt die magische Wirkung der dramatischen Handlung vollkommen erhalten. Denn derjenige, den die Satire lächerlich machen will, gilt auch in den Augen des Publikums als lächerlich. Und darum ist

---

1) Ibid., p. 203 f.

die Satire von den Mächtigen der Gesellschaft so gefürchtet. Von den römischen mimischen Spaßmachern sagt ein Forscher: „Wo selbst die Freunde des Kaisers sich ängstlich ducken, da spricht der Mime furchtlos seinen Tadel aus, und oft hat man gesehen, daß die Regierenden entweder sich überhaupt besserten oder doch weniger schlimm waren, oder zum mindesten sich nicht mehr vor den Augen des Volkes vergingen[1])." „Die Leidenschaft des Volkes für den Mimus und die Mimen gewährte diesen eine Redefreiheit, wie sie sonst seit dem Untergange der attischen Komödie nirgends mehr im öffentlichen Leben geduldet wurde. Weil die Mimen die eigentlich volkstümlichen und volksmäßigen Schauspieler waren, haben sie auch am besten die Stimmung der Massen erkannt und sie nicht selten unerwartet zum Ausdruck gebracht. Wenn die öffentliche Meinung in blutigen und schweren Zeiten schwieg und sich ins Dunkel scheu verkroch, dann brachte der Mime sie durch eine witzige, scheinbar harmlose Anspielung, die doch die ganze im Theater versammelte Menge wohl verstand, ans helle Licht. Dann brach betäubend der Jubel des Volkes los, das unerwartet seine geheime, tiefversteckte Meinung zu seiner Erleichterung offenbart sah[2])." Ein verdrängter Affekt also überwältigt die feindlichen hemmenden Mächte und bricht in ein triumphierendes Lachen aus.

Warum lassen sich aber die Machthaber die über sie triumphierende Satire gefallen? Die Machthaber duldeten die „mimische Frechheit", „weil die Mimen nun einmal beim Volke äußerst beliebt waren und zugleich als Spaßmacher und lustige Komödianten nicht ernst genommen zu werden brauchten . . . Da durch jenes mimische Ventil der Volkswillen sich noch am ungefährlichsten entladen konnte, so waren schon aus Staatsklugheit die politischen Anspielungen der Mimen zu dulden, und diese Staatsklugheit wurde von den griechischen und römischen Machthabern länger als ein Jahrtausend dem Mimus gegenüber geübt." –

Im Lachen erfährt der verdrängte Affekt eine motorische Entladung. Im Zustande der Verdrängung befindet sich der Affekt gleichsam auf höherem energetischem Niveau. Die Überführung des verdrängten Affektes aus dem Zustande der Verdrängung in denjenigen der Ungebundenheit erniedrigt das energetische Niveau (darum das Gefühl der Erleichterung, das mit dem Lachen verbunden ist). Die (bei der Erniederung des Energieniveaus) freiwerdende Energiemenge offenbart sich wieder in der motorischen (kinetischen) Energie des Lachens.

10. Die Rebellion gegen Gott als tragisches Motiv

Die Gottesvorstellung hat in der menschlichen Seele zwei Wurzeln: den Narzißmus und die Beziehung zum Vater (bzw. auch zur Mutter).

Der Narzißt projiziert sich gleichsam in die Außenwelt und wählt diesen seinen imaginären Doppelgänger zum Liebesobjekt. Im Zustand der Verliebtheit ist man blind gegen manche Mängel der geliebten Person,

[1]) Reich. Der Mimus, p. 191.
[2]) Ibid., p. 182.

man ist eher geneigt, die hohen Qualitäten der Geliebten als unvergleichlich zu finden. So sagt z. B. im Hohelied Salomos der Freund von seiner Freundin: „Wer ist, die hervorbricht wie die Morgenröte, schön wie der Mond, auserwählet wie die Sonne, schrecklich wie die Heerscharen?“ Man kann wohl sagen: Das libidinös besetzte Objekt ist immer ein „überwertiges“ Objekt. Da der Narzißt sich selbst Liebesobjekt ist, so vollzieht er jene Überwertung des Liebesobjekts an sich selbst. So gelangt er zu der Idee der A l l m a c h t, die er ursprünglich sich selbst beilegt. Auf dieser Grundlage entwickelt sich die magische Welt, wo der Mensch durch Wort und Handlung, sogar durch den bloßen Gedanken, der Segen oder Fluch enthält, den Gang der Natur seinem Willen zu unterjochen wähnt.

Nun liegt im Narzißmus ein merkwürdiger Zwiespalt, der ihn sozusagen ad absurdum führt. Der Narzißt nämlich, als egozentrisch eingestellt, kann die Mitmenschen nicht anders begreifen als nach dem eigenen Ebenbilde: er muß sie also auch mit Allmacht und magischer Wirksamkeit ausgestattet denken. Der Natur der Sache nach aber duldet die Allmacht neben sich keine zweite; denn durch eine zweite wäre sie beeinträchtigt, also keine Allmacht mehr. Es liegt im Allmachtgedanken somit eine Tendenz zum Monismus verborgen. Der narzißstische Zwiespalt löst sich nur durch die Überwindung des Narzißmus. Nicht ich, der Mensch, bin allmächtig und kann Wunder wirken, sondern der Eine, der Gott. An Stelle des selbstherrlichen Individuums wird der Gott gesetzt. In der Gottesvorstellung hat der Mensch seinen Größenwahn überwunden und sich einer objektivierten Allmacht unterstellt.

Als Modell für diese objektivierte Allmacht wählt der infantile Mensch oft den Vater. So verwandelt sich die Allmacht in Gott-Vater. Der liebende Vater, der vorsorglich um seine Kinder sich bemüht, ist aber zugleich der strenge Gesetzgeber und Richter, der Hüter der alten Tradition. Die „bösen“ Triebe, die im Menschen festsitzen, der infantile Trotz, der auch noch im Erwachsenen sein Unwesen treibt, wecken die Stimmung der Rebellion gegen Gott. Aus dieser rebellischen Stimmung stammen manche tragische Gestalten, die wir hier Revue passieren lassen wollen.

Zu den Gegnern Gottes gehörte bei den alten Griechen Prometheus. Er haßt die Götter und schleudert dem Gott-Vater Zeus die Beschuldigung ins Gesicht, er sei ein „harter Gott“, der das Recht gefangen hält. Als Zeus den väterlichen Thron bestieg, wollte er die Menschen gänzlich ausrotten. Niemand widersprach, nur Prometheus wagte es, für die Menschen einzutreten.

Der alte Gott Zeus ist den Menschen feindlich gesinnt, d. h. eigentlich die Menschen hängen nicht mehr in kindlicher Weise an ihrem Gott-Vater. Aber in der Tiefe ihrer Seele fürchten sie ihn noch. In Aischilos' Drama singt der Chor der Okeaniden: „O zähme deinen Stolz und lerne Rat von deinem Weh! Was soll die kühne Rede? . . . O nimmer soll mein Sinn der Macht des Zeus, dem Allbeherrscher nimmer widerstreben.“

Der schwache Mensch schafft in seiner Phantasie den starken Heros und Heiland Prometheus, der mit dem menschlichen Geschlecht sympathisiert und die Vertretung seiner Interessen vor dem strengen Gotte

übernimmt. „Alle harten Worte, die man dem Vater Zeus ins Gesicht schleudern möchte, werden Prometheus in den Mund gelegt[1])." Aber die Macht des Gott-Vaters über die Geister ist noch stark genug, und so muß der wagemutige Held Prometheus tragisch enden: auf Geheiß des Zeus wird er an einen Felsen angeschmiedet. Aber auch gefesselt bleibt Prometheus stolz, unnachgiebig, trotzig. Der religiöse Mensch, der zur selben Zeit an Zeus und Prometheus glaubt, dürfte mit Goethes Faust von sich selbst sagen:

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen.

In der nordischen Mythologie tritt als „Gegner Gottes" Loki (der Gott des Feuers) auf. Wie Prometheus wirft er dem Hauptgotte vor:

Schweige du, Odin ungerecht teilst du
Unter Kriegern des Kampfes Glück;
Du gabest oft, dem du geben nicht solltest,
Dem Schlechteren Sieg in der Schlacht.
(Lokasenna 22)[2]).

Die nach außen projizierte Allmacht des Menschen zeigt sich stärker als er selbst. Um sich gegen die Götter, die er selbst geschaffen hat, zu schützen, ist der Mensch gezwungen, eine Art dämonischer Anwälte, Widersacher Gottes, zu schaffen. Zu diesen gehört auch Loki, der zwar unter den Asen lebt, ihnen aber gar nicht freundlich gesinnt ist. Zu den schlimmsten Streichen, die sich Loki den Asen gegenüber leistet, gehört derjenige gegen Gott Baldr. Darüber wird folgendes erzählt:

Baldr wurde von gefahrdrohenden Träumen geängstigt und sagte es den Asen. Da nahm Frigg alle Dinge in Eid, daß sie Baldr nicht schadeten, Feuer, Eisen und Wasser, Erze und Steine, Bäume und Krankheiten und Tiere, Vögel und giftige Würmer. Als nun dieses geschehen war, begannen die Asen ein Spiel mit Baldr: er stellte sich auf den Thingplatz und nun sollten die einen nach ihm schießen, die anderen nach ihm schlagen, die dritten nach ihm mit Steinen werfen. Nichts von alledem tat ihm Schaden. Als Loki dies sah, gefiel es ihm übel. Er nahm die Gestalt eines Weibes an, begab sich zu Frigg nach Fensalir und fragte, ob sie wisse, was die Götter auf dem Thingplatze vornähmen. Sie erwiderte, daß alle nach Baldr schössen, daß er aber nicht verletzt werden könne. Weder Waffen noch Bäume können Baldr den Tod bringen, sagte Frigg, denn von allen habe ich Eide empfangen. Da fragte die Frau: Haben alle Dinge Eide geleistet, Baldr zu schonen? Da antwortete Frigg: Ein Pflanzenschößling wächst im Westen von Walhall, der Misteltein heißt; dieser schien mir zu jung, um ihn in Eid zu nehmen. Da entfernte sich die Frau, Loki aber ging hin, faßte den Mistelzweig und riß ihn heraus. Dann ging er zum Thingplatz. Hod stand ganz hinten im Kreise der Männer, denn er war blind. Da sprach Loki zu

---

1) Leo Kaplan. Zur Psychol. d. Tragischen. Imago Bd. I, H. 2.
2) W. Golther. Handbuch d. germ. Mythologie, Leipzig, Verlag Hirzel, 1895, p. 329.

ihm: Weshalb schießt du denn nicht nach Baldr? Jener erwiderte: Weil ich ihn nicht sehen kann und überdies keine Waffe habe. Loki sprach: Tue wie die anderen Männer auch und schieße nach Baldr, ich werde dir die Richtung weisen. Schieße auf ihn mit dieser Gerte. Hod nahm den Mistelzweig und schoß nach Baldr und durchbohrte ihn. Baldr fiel tot nieder. Das ist das größte Unglück bei Göttern und Menschen[1]).

Als die Götter erfuhren, daß Loki Baldr getötet hat, ergrimmten sie gegen ihn. Er wird bald gefangengenommen, nach einer Höhle verbracht und an drei Steinen angebunden. Über seinem Kopf wird ein Giftwurm befestigt. Aber seine Frau Sigyn hält eine Schale darunter, um das herabtropfende Gift aufzufangen. Nur wenn die Schale voll ist und Sigyn sie ausgießt, tropft inzwischen Gift auf Lokis Angesicht[2]).

Der Widersacher Gottes muß seine Strafe haben, das fordert die Gottesfurcht, die noch im Menschen lebendig ist. Andererseits aber hat der Mensch Mitleid mit dem Widersacher Gottes, und die dichtende Phantasie läßt ihn nicht ganz zugrunde gehen. Die menschliche Seele ist entzweit (dramatisch gespalten), sie braucht den Gott, kann aber auch ohne seinen Widersacher nicht gut auskommen!

Auch die Bibel kennt den Widersacher Gottes: den Satan, der in Gestalt der Schlange unsere Pramutter Eva verführt. Im Talmud heißt der Satan יוצר הרא (Jozer hara) – der böse Trieb. Die soziale Gemeinschaft hat den Gott zum Hüter der sozialen Gebote erhoben; dagegen verkörpert sich der „böse" Trieb im Teufel. Goethe schrieb einmal an Berisch: „Wir sind unsere eigenen Teufel, wir vertrieben uns aus unserem Paradiese". D. h. der Mensch läßt sich vom Teufel verführen, den er aber selbst erschuf; nachträglich erwacht dann in ihm die Stimme Gottes, die ihn zur Buße und Reue ruft.

Gott und der Teufel verkörpern nur verschiedene Seiten unseres Wesens. Daß sie eng miteinander verknüpft sind, diese Einsicht drückt sich im Glauben aus, daß die Teufel gefallene Engel sind, d. h. gewissermaßen zum Hofstaat Gottes gehören. An diesen Glauben knüpft die Luzifer-Mythe an. Jakob Böhme erzählt sie in seinem Buche „De Mysterio Magno" so: Gott ist „Wille des vngrundes" und „die ewige Weiszheit ist seine Offenbarung". Die Vernunft wirft die Frage auf: „wie hat Gott Gutes vnd Böses gemacht, Pein und Qual, Leben vnd Tod, ist denn in Gott ein solcher Wille, der Böses macht?" Jakob Böhme sucht diesen Widerspruch zu lösen, indem er erklärt, daß vor der Erschaffung der materiellen Welt, – der Natur –, alle die gegensätzlichen Eigenschaften, wie Gut und Böse, Leben und Tod usw. nur Möglichkeiten in einer geistigen Welt waren. „Denn in dem sprechenden Worte, welches auszer aller Natur oder Anfang, nur der Göttliche verstand oder hall ist, da ist weder Finsternis noch Licht, weder dickes noch dünnes, weder Freud noch Leydt . . ." Da aber das „Nichts" nach dem „Etwas" hungerte, so erschuf Gott die Engel. Einer unter diesen, Luzifer, kam zu

[1]) W. Golther, a. a. O. p. 370.
[2]) Ibid., p. 421 f.

Fall, „er wollte selber Gott seyn", „er wollte ein eigener Herr vnd Künstler gleich der Schöpfer seyn". Wie später Adam, so hat jetzt Luzifer durch seine „falsche Begierde" den Grimm Gottes erregt. Luzifer war früher König und hatte „ein Königreich als ein Hierarchium in der geistlichen Welt". Nach seinem Fall aber wollte Gott „jhme diese geoffenbarte Kräfte, darinnen er ein Fürst war, nicht mehr gönnen noch lassen: sondern schuff sie in eine cogulation, vnd speyte jhn darausz ausz". Hier fängt die Natur an, die zwar durch „das sprechende Wort Gottes" ins Leben gerufen worden ist, andererseits aber den Fall Luzifers, also die Sünde, zur Voraussetzung hat. Kein Wunder, daß hier „das Heylige mit dem unheyligen" vermengt ist.

Luzifer ist ein Geschöpf des Unbewußten, eine Negation der göttlichen Normen. Wir sahen oben, daß Gott ein Produkt der Überwindung des Narzißmus sei, er repräsentiert die Idealisierung der Allmacht, die der Mensch ursprünglich sich selbst zuschrieb. In der Gestalt des Luzifer bricht die narzißstische Dreistheit, der unbegrenzte Übermut wieder durch. Der Trotzer Luzifer gehört zur selben Familie wie Prometheus und Loki. Am Ende muß er ebenso wie die anderen aus dieser Familie Leiden auf sich nehmen. Die Strafe, die der Trotzer tragen muß, bedeutet eigentlich die Leiden der Zwiespältigkeit der narzißstischen Seele: man möchte Gott sein, ohne es recht zu können (oder vielmehr es zu wagen)[1]).

Anderseits ist Gott der idealisierte Vater. Der übermütige und hoffärtige Luzifer oder einfach der Teufel ist das Infantile in uns, das Kind, das ebenso groß sein möchte wie der Vater. Luzifer will dem Gotte, seinem Vater, gleichwerden. Darum betrachtet das Christentum den Teufel als den „Affen Gottes". Der Teufelskult (im mittelalterlichen Aberglauben) sucht dem Gotteskult nachzuäffen: „die Taufe der Hexe, die jährlichen großen Feste, das Verbrennen des Teufels und sein Wiederaufleben usw. sind Parodien auf die heiligen Handlungen der christlichen Kirche bzw. auf Begebenheiten aus ihrer Geschichte"[2]).

Wie Gott seine Diener hat, so hat auch der Widersacher Gottes, der Teufel, seine Diener: die Zauberer. Nach derselben Art wie einst Jehovah mit Abraham einen Vertrag geschlossen hat, soll jetzt der Teufel einen festen Vertrag mit seinen Adepten abschließen. Im Laufe des christlichen Mittelalters ist die Überzeugung gewachsen, daß „die Zauberer allgemein in einem Vertragsverhältnis zum Teufel standen, welches Apostasie vom Glauben der Kirche zur Voraussetzung hatte; auf Grund dieses Paktes konnten sie Malifizien und sonstige schadenstiftende Sortilegien aus-

---

1) Ein junger Mann meiner Beobachtung, ein ziemlich starker Narzißt vom luziferischen Typus, behauptete in der ersten analytischen Sitzung, er könne sogar Wunder wirken, wenn er nur wollte. Ich fragte ihn, ob er schon versucht habe, Wunder zu wirken. Nein, das nicht, aber er weiß dennoch, er könnte es, wenn er nur wollte. Auf meine weitere Frage, ob er wirklich fest daran glaube, antwortete er, vielleicht glaube er daran fest, vielleicht auch nicht. Anders gesagt, es fehlte dem jungen Mann der Mut, seine wunderwirkenden Kräfte zu versuchen, denn da hätte sich herausgestellt, er sei gar kein Gott.

2) Lehmann, Aberglaube und Zauberei, p. 114.

üben . . . und ebenso die übrigen zauberischen und divinatorischen Handlungen vornehmen"[1]).

Zu den populärsten Figuren des Zauberglaubens gehört bekanntlich der berühmte Dr. Faust. Nach der Sage hat sich Doktor Faust dem Teufel verschrieben, weil er „die Elementa zu speculieren" sich vornahm, in seinem Kopfe aber „solche Geschickligkeit nicht befindet vnd solches von den Menschen nicht erlernen mag". Ferner begehrt Faust, daß er „auch ein Geschickligkeit, Form vnd Gestalt eines Geistes möchte an sich haben vnd bekommen", und daß „der Geist alles das thun solte, was er begert vnd von jhm haben wolt"[2]). — Als der Mensch seine Allmacht dem Gott abgetreten hat, konnte er ihrer gewissermaßen als Auserwählter, von Gott begnadeter wieder teilhaftig werden (die Heiligen und Propheten); dazu bedurfte es einer besonderen außergewöhnlichen Frömmigkeit. In der Teufelsreligion erkauft man sich diese Vorteile bloß auf Grund des Paktes mit dem Teufel, ohne sonstige Mühe.

In einem holländischen Volksschauspiel „De Hellevaart van Dokter Joan Faustus" (Amsterdam 1731)[3]) finden wir folgende Beschwörungsszene: „Es erscheinen die vier Diener Plutos . . ., sie führen einen Tanz auf und werden alsdann von Faust nach ihrer Geschwindigkeit befragt; Ramuzes ist so geschwind wie ein Pfeil, Stokebrand wie eine Kugel, Heintje Pik wie der Wind, Mifastofeles wie der menschliche Gedanke. Ihn will Faust auf dreißig Jahre zu seinem Dienst haben[4])." — Dieser Zug dürfte vielen Volksschauspielen von Doktor Faust eigentümlich gewesen sein. Der Danziger Ratsherr Georg Schröder, der über Theatervorstellungen, welche 1668 in Danzig stattfanden, in seinem Tagebuch berichtet, erzählt: „D. Faust mit gemeiner Wissenschaft nicht befriediget sich um magische Bücher bewirbet und die Teufel zu seinem Dienste beschwöret, wobei er ihre Geschwindigkeit exploriret und den geschwindigsten erwählen will: ist ihm nicht genug, daß sie so geschwind seyn wie die Hirsche, wie die Wolken, wie der Wind, sondern er will einen,

---

[1]) Jos. Hansen. Zauberwahn, Inquisition u. Hexenprozeß. München u. Leipzig 1900, p. 172. — Ursprünglich bedarf der Zauberer keiner Beihilfe der Geisterwelt, da er selbst die Allmacht besitzt, die zum zauberischen Wirken notwendig ist. Es ist bereits eine Verfallserscheinung des magischen Gedankens, wenn der Zauberer sich dem Teufel verbindet. Den zwei verschiedenen Auffassungen des Zauberwesens begegnen wir in der folgenden Schilderung eines Forschungsreisenden: „. . . entweder ist der Zauberer der Gott, der aus der Tiefe seines eigenen Geistes alles schöpft, was er für seinen Zweck vonnöten hat, oder er ruft andere Götter um Beistand an. So ist der Finnische Zauberer hauptsächlich durch seine geistige Kraft Meister, nämlich durch seinen mächtigen Willen, wie dieser sich ausgesprochen findet in den sogenannten sanat (Zauberworten) und durch seine tiefen Kenntnisse, die in den synty-(Entstehungs-) Worten enthalten sind.

„Nach der Ansicht der Samojeden vermag der Zauberer durch sich selbst wenig oder gar nichts, er ist bloß der Dolmetscher der Geisterwelt, und sein ganzes Vermögen besteht darin, daß er sich mit den Geistern . . . in Korrespondenz setzen und von ihnen die nötigen Aufschlüsse erhalten kann . . ." M. Alexander Castrén. Reiseerinnerungen aus d. Jahren 1838—1848, p. 190.

[2]) Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer vnd Schwarzkünstler. 1587. — Unter dem Titel „Das Volksbuch von Dr. Faust" herausg. v. Rob. Petsch. Halle a. d. S., Verl. M. Niemeyer, 1911.

[3]) Wilh. Creizenach. Zur Gesch. d. Volksschauspiels von Dr. Faust. „Euphorion", Zeitschr. f. Literaturgesch., Bd. 3 (1896).

[4]) Ibid., p. 712.

der so geschwinde wie dem Menschen seine Gedanken[1]).“ Denselben Zug hat auch Simrok in seiner Rekonstruktion des Puppenspiels von Dr. Faust behalten. Faust fragt nach den Namen und Geschwindigkeit der beschworenen Geister. Unter diesen ist Mephistopheles so schnell wie der Gedanke des Menschen. „Du bist mein Mann“, ruft Faust aus. „Wie der Gedanke des Menschen! W a s k a n n i c h m e h r v e r l a n g e n, a l s d a ß m e i n e G e d a n k e n e r f ü l l t w e r d e n, s o b a l d i c h s i e d e n k e? Weiter bringt es Gott selbst nicht[2]).“ – Gottes Gedanke ist schöpferisch, bei Gott, wie die Theologen uns lehren, gibt es keinen Unterschied zwischen Gedanken und Realität. Ebenso möchte der Teufelsbeschwörer, der Zauberer haben: er will gottähnlich sein.

Nicht alles was wir begehren, können und dürfen wir haben. Denn Kultur und Natur haben ihre Gesetze, die man nicht übertreten darf. Der Mensch ist gezwungen zu entsagen, seine Triebe im Zaume zu halten. Das fällt ihm nicht immer leicht. Mit Goethes Faust ruft er öfters aus:

Entbehren sollst du! sollst entbehren!
Das ist der ewige Gesang,
Der jedem an die Ohren klingt.

So vollzieht sich in der menschlichen Seele die dramatische Spaltung: die eine Hälfte der Seele dient Gott, die andere dem Teufel.

Oben sahen wir, daß nach der Luzifer-Mythe die Schöpfung der Natur durch den Fall Luzifers veranlaßt ward: die Natur erscheint da gewissermaßen als etwas Teuflisches, Böses. Unter diesem Gesichtswinkel muß der Teufel als der beste Lehrer in der Naturerkenntnis erscheinen, der Naturforscher als ein Verbündeter des Teufels gelten. Und wirklich, das war die Ansicht des Mittelalters. „Roger Bacons Werke wurden von der Kirche verdammt, er selbst wurde langjähriger Klosterhaft überantwortet und fiel wie sein geistiger Gefährte Albertus Magnus sogar dem Rufe der Zauberei anheim, welches damals dem kühnen Pfleger exakter Wissenschaft beschieden war[3]).“ „Weil Thurneisen an seinem Hause in Basel ein Türmlein gebaut hatte zur Beobachtung der Gestirne, so wurde ‚glaubhaft‘ versichert: dieses Türmlein sei für den Teufel bestimmt, der dort des Nachts Herberge nähme, um ungehindert mit seinem Zögling sich besprechen zu können[4]).“ Ebenso erzählt Thurneisen selbst ironisch: „Allweg wenn ich schreibe, soll ich zwei große Hunde, die Teufel sein sollen, bei mir liegen haben. Der Teufel mache mir die Kalender[5]).“ Augustin Lerchheimer (Christliche Bedenken usw.) sagt: „Unter den Gelehrten findet man solche, die einen Geist zu sich gewöhnen, der ihnen vorliest, was sie begehren, ihnen anzeigt, an welchem Ort dieses oder jenes zu finden sei, ihnen sagt, was in Büchern geschrieben steht, die etwa verborgen liegen, keinem Menschen bewußt, ja die etwas gewesen,

---

1) Wilh. Creizenach. Versuch einer Gesch. d. Volksschauspiels von Dr. Faust. Halle a. d. S., Verlag M. Niemeyer, 1878, p. 5.

2) Doktor Johann Faust. Puppenspiel in 4 Aufzügen. Hergestellt von Karl Simrok. Frankfurt a. M., Verlag Brönner, 1846.

3) Hansen, a. a. O. p. 151.

4) Joh. Janssen. Gesch. d. deutschen Volkes. Bd. 6, p. 497. Freiburg i. B., 1888.

5) Ibid., p. 498.

nun aber verwest, zerrissen, verbrannt sind, in welchen der Teufel wohl gedenket und weisz was gestanden ist[1])." Ebenso Johannes Rüdinger (De Magia Illiciat, I): „Es hat mancher Mensch seine Gabe von Gott an Weisheit, Verstand, Kunst vnd Scharfsinnigkeit, aber er ist damit nicht zufrieden, sondern wil mehr wissen. Wenn nun solches der Teufel siehet, so hinterschleichet er behend solche Leute[2])." – Im Gegensatz zum kirchlichen Geist des Mittelalters erwacht der Geist der neueren Zeit, der alles ergründen und erforschen möchte, der die Kräfte der Natur meistern will. Dieser Geist der neuen Zeit, der Geist der exakten Naturforschung erscheint dem noch mittelalterlichen Bewußtsein als ein Werk des Teufels.

Zu diesen Geistern der neuen Zeit gehört auch Doktor Faust, von dem das Volksbuch erzählt, er habe die Bibel „vnter die Bank gelegt", „wolte sich hernacher keinen Theologum mehr nennen laszen, ward ein Weltmensch, nandte sich ein D. Medicinae, ward ein Astrologus vnd Mathematikus, vnd zum Glimpff ward er ein Arzt, halff erstlich vielen Leuten mit der Arzney, mit Kräutern, Wurzeln, Tränken, Recepten vnd Klistern". – Ein Mann, der die Bibel unter die Bank gelegt hat, ist natürlich ein böser Mann und muß im Bunde mit dem Teufel stehen. Mit Hilfe des Teufels unternimmt Faust große Reisen durch die Welt, erforscht die Geheimnisse des Sternhimmels und verfertigt Kalender, „die weit in das Lob kommen, . . . dieweil alles, was er gesetzt vnd geschrieben, also wahrhaftig sol vber einstimmen". – Wir sehen klar, der Weltmann, der Naturforscher und der Zauberer verschmelzen zu einer Person.

Die Anfänge einer exakten Naturwissenschaft haben ihre Wurzeln in einer mystischen Gemütsverfassung. Die Astronomie war anfänglich mit Astrologie verquickt, die Chemie ist aus der Alchimie entstanden. Der berühmte Mathematiker Cardanus „hatte nämlich die Chiromantie in ein festes System gebracht. Die einzelnen Finger stehen, schrieb er, unter der Herrschaft der Gestirne und Planeten . . . Aus den einzelnen Fingern kann man, wie die Fähigkeiten und Eigenschaften, so auch die Schicksale der Menschen vorhersagen"[3]). Selbst Kepler war nicht von astrologischem Aberglauben frei. W. Windelband wundert sich darüber, „wie dieselben Männer (der Renaissance), die dem Glauben so kühne Skepsis entgegenbrachten, gegen all den Aberglauben geheimer Überlieferung sowenig Widerstandsfähigkeit zeigen"[4]). Dieser Widerspruch löst sich von unserem Standpunkt aus sehr leicht, er war der Ausdruck der Zwiespältigkeit der Seele des Renaissance-Menschen, der einerseits gegen die alte religiöse Überlieferung zwar rebellierte, anderseits aber sich noch im Banne der übersinnlichen Mächte befand. Der „Aberglaube geheimer Überlieferung" war nur ein Kompromiß zwischen altem Glauben und neuzeitlichen Bestrebungen. In der Gottesreligion hat der Mensch seine vermeintliche Allmacht objektiviert, einer imaginären seelenhaften Persönlichkeit über-

---

[1]) Ibid., p. 484.

[2]) Alex. Tille. Die Faustsplitter in der Literatur vom 16. bis 18. Jahrhundert. Berlin, Em. Felber, 1900, p. 157.

[3]) Joh. Janssen, a. a. O. p. 461.

[4]) Wilh. Windelband. Goethes Faust u. d. Philosophie d. Renaissance. Präludien, 3. Aufl., Tübingen 1907, p. 236.

tragen. Ein weiterer Schritt besteht in der vollen Anerkennung, daß diese Allmacht der Natur geziemt (Spinozismus). Auf dem Wege zu diesem letzten Schritt schwankt noch der Mensch, er versucht dem Gott seine Allmacht wieder zu entreißen und verfällt der Macht der Magie. Diese Stimmung ist auch in Goethes Fausttragödie zum Ausbruch gekommen, in dem bekannten Monolog:

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert mit heißem Bemühn.
Da steh' ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor.
. . . .
Drum hab' ich mich der Magie ergeben,
Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
Nicht manch Geheimnis würde kund.

Am Ende muß der Zauberer seinen wohlverdienten Lohn bekommen: er wird vom Teufel, dem er sich verschrieben hat, in die Hölle abgeführt. In Marlowses Doktor Faust knüpft sich daran folgende Moral (vom Chor vorgetragen):

Faust ist dahin. Betrachtet seinen Sturz,
So daß sein Mißgeschick den Klugen warne,
Verbotner Weisheit grübelnd nachzugehen[1]).

Nach der volkstümlichen Vorstellung müssen die Höllenqualen des Zauberers ewig dauern. Denn wenn die Verdammten „nur eine solche Hoffnung haben köndten, dasz sie täglich nur ein Tropfen Wasser ausz dem Meer herausz schöpffen, bis das Meer trucken würde, Oder da ein Sandhauff so grosz were bis an Himmel, vnd ein Vöglein alle Jahr nur ein Körnlein einer Bonen grosz darvon hinweg trüge, dasz alsdann nach verzehrung desselbigen, sie erlöst werden möchten, so würden sie sich dessen erfrewen. Aber da ist keine Hoffnung"[2]). – Der Zauberer verletzt die durch die Tradition geheiligten religiösen Normen. Seine Leiden in der Hölle bedeuten die eindringlichste Wiederholung des ethischen Unwerturteils über die böse Tat. – –

Merkwürdig in der Faustsage ist noch das, daß der Teufel, der Widersacher Gottes, als der Vollzieher der Strafe Gottes erscheint. Der böse Geist hat vieles von seinem ursprünglichen Stolze verloren, hat sich sogar herabgelassen, dem Gotte, seinem Feinde Henkerdienste zu leisten. Soweit ist die Distanz zwischen dem antiken Prometheus und dem mittelalterlichen Teufel geworden!

Die Person des Teufels hat sich im Laufe der Zeiten verschiedentlich verändert. Eine der Inkarnationen der Teufelsidee ist auch der ewige Jude.

Schon im frühen Mittelalter hat sich, besonders in Italien, die Sage

[1]) Übers. v. Wilh. Müller (Reclam).
[2]) Historia v. Dr. Fausten usw.

entwickelt von dem Diener des Hohepriesters, der Christi beim Verhör einen Backenstreich versetzte. Er ist gefesselt an den Ort seiner Schandtat; er läuft um die Säule, an die Christus bei seiner Geißelung gebunden war und versucht sich vergebens den Tod zu geben, indem er sein Haupt an die Säule schlägt. Dieser herzlose Peiniger des Herrn wird gewöhnlich mit den häßlichsten Zügen ausgemalt.

In späteren Jahrhunderten hat die Sage ungefähr folgende Gestalt angenommen: Ein Jude stand auf der Schwelle seines Hauses, als Christus mit dem Kreuze beladen vorbeikam und sich an das Haus lehnte, um ein wenig auszuruhen. Der Jude geriet in Zorn, schalt ihn aus und rief ihm zu: „Vorwärts, vorwärts, schon längst hättest du diesen Weg gehen müssen!" Da sieht ihn Christus an und spricht ungefähr: „Ich will stehen und ruhen, du aber sollst gehen!" Dadurch wurde der Jude zum ewigen Wandern verdammt, ohne seine Ruhe durch den Tod finden zu können[1]).

Was seine Gestalt anbetrifft, so wird der ewige Jude als ein Mann geschildert, mit über die Achsel herabhängenden Haaren, dürftig bekleidet, auch im härtesten Winter barfüßig. „Unverändert schreitet er durch Raum und Zeit, ein ewiger Wanderer, ein ewiger Pilger . . . Man ist nicht vor ihm sicher, er ist hier und da; er redet zu allen in ihrer Sprache."

Nach anderer Auffassung stellt man sich ihn als völlig nackt vor, seinen Körper mit langem Haare bedeckt.

Die Volkssage läßt ihn später als reuigen Mann erscheinen. Die französischen volkstümlichen Holzschnitte stellen ihn dar, wie er auf den Knien zu Christus betet, der ihm in einer Wolke erscheint[2]).

Einer der Erforscher der Sage vom ewigen Juden meint: „Nur in einem Punkte nämlich stimmen alle Bearbeitungen überein, daß Ahasver (der ewige Jude) wegen Gotteslästerung verdammt ist; in allen Erzählungen bleibt das Wandern der am meisten hervorgehobene Zug. In dem einen Punkte stimmen weiter alle Bearbeitungen überein: sie sind Dichtungen der Sehnsucht: Sehnsucht nach der Ruhe, Sehnsucht nach dem Tode . . .[3]).

Der ewige Jude ist Gotteslästerer, Widersacher Gottes. Wie einst Luzifer aus dem Gottesreiche wegen seiner Frevelgedanken verstoßen ward, ebenso wird auch der ewige Jude in die ewige Verbannung getrieben. Da der Frevel groß war, so muß auch die Strafe dementsprechend groß sein: der ewige Jude muß ewige Qualen leiden. Anderseits ist aber das ewige Nichtsterbenkönnen ein dämonisches Attribut: der ewige Jude, wie der Teufel, ist ein Seelenwesen, das ebenso ewig ist wie Gott.

Der ewige Jude ist der Teufel, aber der Teufel mit zerknirschtem Gewissen. Letzteres bewirkt eben die ewigen, nie enden wollenden Qualen. Er will sein böses Gewissen loswerden, von sich selbst fortlaufen, darum das ewige Wandern, — und die ewige Sehnsucht nach Ruhe.

Eine schwache Spur von Gewissen findet sich schon beim wirklichen Teufel angedeutet. So erzählt die Historia von D. Fausten folgendes: Faust fragt einmal den Teufel: „Wann du an meiner statt, ein Mensch von Gott

---

[1]) Alb. Sörgel. Ahasver-Dichtung seit Goethe. Leipzig 1905, p. 6—14.
[2]) Ibid., p. 20.
[3]) J. Prost. Die Sage v. ewig. Juden. Leipzig 1905, p. 164.

erschaffen werest, was du thun wolest, dasz du Gott vnd den Menschen gefällig würdest?" Der Geist lächelt und erwidert: „Mein Herr Fauste, wann ich ein Mensch erschaffen were, wie du, wolte mich biegen gegen Gott, allweil ich einen menschlichen Athem hatte, vnd mich befleißigen, dasz ich Gott nicht wider mich zu Zorn bewegte." Auch dieser Erzfrevler ist also nicht ganz frei von Gewissen. Der ewige Jude aber ist der hysterische Teufel, der gegen die Gottheit freveln will, aber es nicht mehr recht kann. Hier hat die Funktion der Teufelsreligion versagt. Am krassesten sehen wir das im Bilde, wo der ewige Jude zu dem in den Wolken erschienenen Christus kniend betet.

In die Reihe der Frevler und Widersacher Gottes gehört auch die Gestalt des Fliegenden Holländers – des ewigen Juden des Ozeans, wie ihn Heine nennt. Der Fliegende Holländer stellt sich (in Richard Wagners Oper) mit den folgenden Worten dem norwegischen Seefahrer Doland vor:

Durch Sturm und bösen Wind verschlagen,
irr' auf den Wassern ich umher, –
wie lange? weiß ich kaum zu sagen:
schon zähl ich nicht die Jahre mehr.

Auch er, wie der ewige Jude, kann nicht sterben:

Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab: –
doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
trieb mein Schiff ich zum Klippengrund: –
doch ach! mein Grab, er schloß sich nicht! –
. . . .
Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!
Dies der Verdammnis Schreckgebot.

Das ewige Wandern ist ein Ausdruck (Symptom) der übergroßen inneren Unruhe, die ihrerseits eine Form der neurotischen Angst ist. Von der wissen wir, daß sie ungestilltes erotisches Verlangen bedeuten kann. Es ist in dieser Hinsicht interessant ein Gedicht von Richard Dehmel, betitelt „Durch die Nacht" zu untersuchen. Das Gedicht lautet:

Und immer Du, dies dunkle Du,
und durch die Nacht dies hohle Sausen,
die Telegraphendrähte brausen,
ich schreite meiner Heimat zu.

Und Schritt für Schritt dies dunkle Du,
es scheint von Pol zu Pol zu sausen;
und tausend Worte hör ich brausen,
und schreite stumm der Heimat zu.

Was ist dieses „dunkle Du", das den Pilger zieht? Darauf gibt eine klare Antwort ein zweites Gedicht Dehmels, „Die Heimat":

Und auch im alten Elternhause
und noch am Abend keine Ruh?
Sehnsüchtig hör ich dem Gebrause
der hohen Pappeln zu.

Und höre sacht die Türe klinken,
Mutter tritt mit der Lampe ein;
und alle Sehnsüchte versinken,
o Mutter, in dein Licht hinein.

Den stummen Wanderer durch die Nacht treibt die infantile erotische Sehnsucht, das Verlangen nach den Liebkosungen und Zärtlichkeiten der Mutter. In jedem Menschen sitzt dieser stumme Wanderer: ewig läuft er dem Bilde der Mutter nach, ewig läuft er in Verzweiflung davon fort.

Jetzt verstehen wir auch den Fliegenden Holländer, wenn er sagt:

Unmöglich dünkt mich's, daß ich nenne
die Länder alle, die ich fand:
das Eine nur, nach dem ich brenne –
ich find' es nicht, mein Heimatland! –

Aus Dehmels Mund wissen wir schon, daß die Heimat dort liegt, wo die Mutter sich befindet. Der Holländer ist heimatlos, weil ihn „nichts fesselt an die Erde", wie er es selbst bekennt. Was aber könnte ihn an die Erde fesseln? Er will beim Norweger seine Heimat finden, wenn dieser ihm seine Tochter Senta zum Weibe gibt. Als er diese zum erstenmal erblickt, spricht er tief ergriffen:

Wie aus der Ferne längst vergangner Zeiten
spricht dieses Mädchens Bild zu mir:
wie ich's geträumt seit bangen Ewigkeiten,
vor meinen Augen sah ich's hier.

Das Bild aus „längst vergangnen Zeiten" kann nur eine infantile Reminiszenz bedeuten. Seit „bangen Ewigkeiten" hat er davon geträumt, d. h. es gewünscht, bis die wunscherfüllende Phantasie ihm die Vision des jungen Mädchens, der Stellvertreterin der Mutter als sie noch jung war, vorzaubert.

Für irgendeinen Frevel ward der Holländer in die ewige Wanderschaft verdammt. Aber:

Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden,
fand er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden!
(Ballade im 2. Akt.)

Wer ist aber das Weib, das „bis in den Tod getreu ihm auf Erden" bleibt? So ein Weib gibt es kaum, nur die Mutter ist eine solche, die ihrem Kinde das ganze Leben getreu bleibt! Die ewigen Wanderer konn-

ten bis jetzt ihre Inzestgelüste nicht stillen, darum mußten sie ewig wandern, ohne Erlösung finden zu können. Der Fliegende Holländer hat endlich das begehrte Weib gefunden (d. h. die Verschiebung des Inzestgelüstes auf ein „treues" Weib, die „Sublimierung", ist ihm gelungen), er ist von seinen Qualen erlöst, er kann ruhig sterben. Des Holländers Tod ist der Liebestod, die Beruhigung in den Armen des geliebten Weibes[1]).

Der Fliegende Holländer bringt die Schicksale der Aufständischen gegen Gott-Vater zum Abschluß. Denn in der Liebe ist auch der Narzißmus, der Grund der Rebellion gegen Gott, besiegt.

11. Kasperle und Faust

Wir haben früher gezeigt, daß dem tragischen Erleben parallel ein komisches läuft: der „Vertiefte" verwickelt sich fortwährend in seelische Konflikte, dagegen nimmt der „Verflachte" die Lebensprobleme nicht so ernst, sondern setzt sich lachend über das Unvereinbare hinweg und dient ruhig Gott und dem Teufel.

Denselben Sinn hat auch die Einführung des Kasperle in den Lauf der dramatischen Handlung von Dr. Faust, wie wir es besonders in den verschiedenen Puppenspielen finden. „Die Einschaltung der Clowns und belustigender Volksszenen fand sich schon in dem Marloweschen Stück. In dem deutschen Schauspiel wurde die Rolle der lustigen Person immer wirksamer und wuchs allmählich zu einer solchen Bedeutung, daß sie die Geltung der zweiten Hauptperson gewann und nun als eine notwendige Figur in die Einrichtung und Gang unseres Schauspiels gehörte[2])."

Wir wollen jetzt untersuchen, wer eigentlich die lustige Person ist. Im Geißelbrechtschen Puppenspiel von Dr. Faust klagt im ersten Auftritt Dr. Faust über seine Armut. Er lamentiert: „Wer wird mich schützen vor Kälte, wenn heut' oder morgen die morrische Hütte über meinem Haupt zusammenfällt? Wer wird mich kleiden, wenn dieser Rock zerrissen ist? Und noch dazu dringende Gläubiger, die mir drohen, mich heute oder morgen ins Gefängnis zu werfen . . ." Dann erscheint Kaspar (die „lustige Person") und spricht seinen Monolog: „Es ist doch halt eine vermaledeite Sache, wenn man ein studierender Gesell ist, der nichts zu essen und zu trinken hat, da lauf ich schon eine Ewigkeit herum!"[3]) Kasper befindet sich in derselben Situation wie Dr. Faust, er identifiziert sich sogar ausdrücklich mit ihm, wenn er sich einen studierenden Gesell nennt. Verfolgen wir aber die Sache weiter. Im Kölner Puppenspiel bekommt Hänneschen, wie jetzt die lustige Person heißt, auch zwei teuflische Diener: er braucht nur Parlacko und Parlicko zu sagen, so erscheinen sie und tuen seinen Willen. Faust verlangt von Mephisto die

---

1) Siehe noch Max Graf. Richard Wagner im Fliegenden Holländer (Schriften zur angewandten Seelenkunde, hersg. v. Freud, H. 9), Leipzig u. Wien, Franz Deuticke, 1911.

2) Kuno Fischer. Die Faustsage vor Goethe. Heidelberg, Carl Wintersche Buchh. p. 202.

3) Abgedruckt in Scheible's Kloster, Bd. V. Dasselbe gilt von den übrigen Puppenspielen, die in diesem Kapitel erwähnt sind.

schöne Helena zum Weib. Unmittelbar darauf zitiert auch Hänneschen seine Teufel und läßt sie seine Bärbel holen, welche er jetzt heiraten will.

In der „Historia von D. Fausten" wird sehr umständlich beschrieben, wie Faust mit Mephistopheles in die Hölle gefahren war und genau beobachtet hat, wie es dort zugeht. Eine ähnliche Episode treffen wir auch im Ulmer Puppenspiel, aber nicht Dr. Faust ist es, sondern die lustige Person, die jetzt Pickelhäring heißt, die in die Hölle fährt. Pickelhäring erzählt darüber: „Ich habe mich auf der rechten Landstraße verirrt und bin zu einem großen Berg gekommen. Es war ein großes Tor vor; ich meinte, es wäre ein Garküchel. Ich klopfte an, da kam ein garstiger, schmutziger Schelm und stank nach lauter Schwefel und Pech . . . ich fragte, wer er wäre? Er antwortet mir, sein Nam' wäre Strohsack, und das sei die Hölle, er aber sei Torwart, wenn ich Lust habe fremde Sachen zu sehen. Ich ließ mich überreden . . .." Darauf folgt eine Beschreibung, wie es in der Hölle aussieht.

Kaspar – die lustige Person – ist eine Abspaltung von Fausts Ich. In der „Historia von D. Fausten" wird erzählt, wie der Doktor mit Hilfe der schwarzen Magie verschiedene kriminelle Taten vollbringt: Er verzaubert einen Bündel Stroh zu einem Pferd, das vom Käufer weggeführt sich in wertloses Stroh zurückverwandelt usw. Von Kaspar aber heißt es, seine Mutter war eine Hexe, der Vater ein Dieb, der Bruder „ein komischer Kerl, wenn er des Morgens mit 2 Pferten ausfuhr, kam er Abends mit 4 wider". In Kaspars Umgebung versteht man es auch ohne Magie den kriminellen Gelüsten zu genügen. *Das was Faust nur durch Verlust seiner Seligkeit sich erkaufen kann, bekommt Kaspar umsonst.* Als Faust nach Parma fliegt, schlägt Mephisto dem Kaspar vor, dorthin mitzufliegen, er müsse sich aber ihm verschreiben. In Parma gibt es „schöne mädel" und „gute musikanten", lauter Dinge, nach denen es Kaspars Herz so gelüstet. Aber Kaspar gibt dem Teufel nicht nach: „Nein! das laß ich wohl bleiben." Dann Mephisto: „Nun, so komm nur, ich will dir ein höllenpfert geben, da kannstu drauf hinreiten wo dein herz ist."

Im Augsburger Puppenspiel fordert Mephisto Hans Wurst auf, sich dem Teufel zu verschreiben.

> *Hans Wurst.* Was soll ich denn schreiben?
> *Mephisto.* Verschreib mir deine Seele.
> *Hans Wurst.* Meine Seel? Hab keine Seel.

Wenn man keine Seele hat, so kann man auch keine seelischen Konflikte haben. Darum gestalten sich die Probleme des Lebens für die lustige Person viel einfacher. Wenn man die Lebensprobleme zu ernst nimmt, so findet man für die seelischen Konflikte zu oft nur den tragischen Abschluß: man geriet in die Höllenqualen der Neurose. Wenn man aber wie die lustige Person „keine Seel" hat, so genießt man das Leben solange es nur geht, ohne sich viel Skrupel zu machen; am Ende, wenn man sich genügend ausgelebt hat, wird man noch gut bürgerlich. Zum Schluß des Geißelbrechtschen Puppenspiels erklärt z. B. Kaspar: „Nein! Nein! Ich bleibe auch nicht die Stunde nicht länger im Hause, denn der Teufel

ist ein Spitzbube, und könnte mich per companie auch mitnehmen! Am besten ist's, ich gehe hin zum Richter und melde mich bei ihm, der alte Nachtwächter ist vorgestern gestorben, und da nehme ich den Dienst an, und dann heirate ich mir so ein rechtes dickes Mädel, und lebe glücklich. Dem Teufel mag ich mich nicht verschreiben. Na! Na! Daraus wird nichts." Wenn Gewissensbisse verspätet in Gestalt von zwei Teufeln, wie im Straßburger Puppenspiel, doch erscheinen und erklären: „Bedienter, Hans Wurst, du mußt mit in die Hölle!" so verscheucht er sie leicht. Hans Wurst nämlich hebt den Fuß zum Stoß gegen die Teufel und ruft: „Comprennez vous et connaissez vous cela?" Die Teufel fliehen natürlich. – –


Einige Eigenschaften Kaspars hat Goethe dem Teufel selbst beigelegt. Die Szene in Marthes Garten zeugt schon dafür. Mephisto mit Marthe am Arm scheinen ein verflachtes Abbild von den Beziehungen Fausts und Gretchens zu geben. Noch früher, als Faust sich mit verschiedenen trüben Gedanken quält und dem in den Worten Ausdruck gibt:

Ich fühl's, vergebens hab' ich alle Schätze
Des Menschengeists auf mich herbeigerafft,
Und wenn ich mich am Ende niedersetze,
Quillt innerlich doch keine neue Kraft:
Ich bin nicht um ein Haarbreit höher,
Bin dem Unendlichen nicht näher,

so ruft ihm Mephisto zu:

Ich sag' es dir: ein Kerl der spekuliert,
Ist wie ein Tier, auf dürrer Heide
Von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt,
Und ringsherum liegt schöne grüne Weide.

Das verflachte Auffassen der Dinge neigt niemals zum Tragischen. Es ist vielmehr der Ausdruck des sogenannten „gesunden Menschenverstandes", d. h. der Mittelmäßigkeit. Tiefere, leidenschaftlichere Naturen geraten immer in diese oder jene tragische Verwicklung hinein. Die Tragik ist die Vorstufe jeden Fortschritts, weil Fortschritt nur durch den Kampf zwischen Abgelebtem und Neuerstrebtem entsteht. Der Fortschritt selbst aber ist erst dann da, wenn die Tragik überwunden ist, d. h. die Konflikte ihre Lösung gefunden haben.



KAPLAN
Versuch einer Psychologie der Kunst

KAPLAN

VERSUCH EINER PSYCHOLOGIE DER KUNST

MERLIN VERLAG · BADEN - BADEN